



AM
Ediciones
Al Margen

El cuerpo, las máscaras y otros temas en literatura de habla francesa

Estela Blarduni - Claudia Moronell (compiladoras)

CeLyC

Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas Comparadas
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
de la Universidad Nacional de La Plata

AALFF

Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona

**EL CUERPO, LAS MÁSCARAS Y OTROS TEMAS
EN LITERATURA DE HABLA FRANCESA**

**EL CUERPO, LAS MÁSCARAS Y OTROS TEMAS
EN LITERATURA DE HABLA FRANCESA**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

El cuerpo, las máscaras y otros temas : en literatura de habla francesa /
compilado por Estela Blarduni y Claudia Moronell - 1a ed. - La Plata :
Al Margen, 2008.

330 p. : 21x15 cm.

ISBN 978-987-618-029-0

400431

© Ediciones Al Margen

Calle 16 n° 553

C.P. 1900-La Plata, Buenos Aires,
Argentina

E-mail: info@edicionsalmargen.com

Página web: www.edicionsalmargen.com

Diseño de tapa y composición interior: DCV Octavio Osorces

Primera edición: mayo de 2008

ISBN: 978-987-618-029-0

Printed in Argentina - Impreso en Argentina

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Todos los derechos reservados. No puede reproducirse ninguna parte de este libro por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado, o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación sin permiso del editor.

INDICE

Palabras preliminares..... 11

Conferencias

Masques. Réflexions sur la question des genres

Pierre Brunel. Paris IV..... 15

Altérité et littérature

Daniel Castiilo Durante .Ottawa University 31

El Cuerpo

Corps et musique chez Jean Echenoz

Mónica M. de Arrieta..... 59

El cuerpo en Le Ravissement de Lol V. Stein de M. Duras

Estela Blarduni..... 69

*La naturaleza como garantía de orden social. Análisis de la relación del cuerpo
y la función de los personajes en la corte artúrica de Chrétien de Troyes*

María Guadalupe Campos..... 77

El microcosmos corporal en Volcán de Philippe Minyana

Daniel Capano..... 87

*Grito de negro esclavo: voz y memoria de una identidad racial "creolizada":
La Case du Commandeur d'Édouard Glissant*

Marta Celi 95

Cuerpo / Corpus al bies. El cuerpo femenino en Balzac, Flaubert y Colette

Silvia Clément..... 105

El lenguaje del cuerpo: Con los ojos bajos de Tahar Ben Jelloun

Florencia Ferrer de Álvarez 117

<i>Le corps et le retour à la nature dans Regain de Giono: une optique séduisante mais incomplète</i>	
Paul Guilmot	125

<i>Metamorfosis y Fin 'Amors: cuerpo e identidad en tres Lais</i>	
Erica Janin.....	135

<i>Cuerpos geminados: los reyes en la Chanson de Roland</i>	
Facundo E. Nieto	145

<i>Corps réels, corps rêvés dans Pays sans chapeau de Dany Laferrière</i>	
Graciela Ortiz.....	153

<i>Les geneses d'un corps masqué. (À partir du roman L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun)</i>	
Verónica V. Parada	159

<i>Corpolíticas y cuerpo. Lautréamont y Zola: dos cortes</i>	
Walter Romero	169

<i>El cuerpo en la narrativa de Albert Camus</i>	
Malvina E. Salerno.....	177

<i>Sara, toda desnuda. (Sobre un poema de V. Hugo)</i>	
Sonia Yebara	185

Las máscaras

<i>El poder en la ficción: caballeros, reyes y tiranos en un roman de chevalerie del siglo XV</i>	
Lidia Amor	193

<i>Cyrano y Christian: las máscaras del héroe</i>	
María Marta Escalante	201

<i>Las máscaras: apariencia y devenir</i>	
Liliana Griskan.....	207

<i>Roman Gary / Émile Ajar, una Pseudo identidad</i>	
Maya González Roux.....	213

<i>Masque et tragédie dans le roman en silence.(Denis Arsand)</i>	
Teresa Minhot	223

<i>Las máscaras en Les liaisons dangereuses</i>	
Claudia Moronell	231

<i>París y sus máscaras: de la Restauración al Segundo Imperio</i>	
Jorge A. Piris	241

<i>Realidad ilusión y máscaras en Andrei Makine</i>	
Ana M. Rossi	249

<i>Las máscaras y el tiempo. Literatura y fotografía</i>	
Silvia Solas.....	255

<i>La máscara: una política titular en la Recherche de Marcel Proust</i>	
Beatriz Vegh.....	263

Literatura Comparada

<i>Univocidad, ambigüedad y acumulación. Notas sobre la representación del cuerpo en las obras de François Rabelais y Francisco de Quevedo</i>	
Susana Artal	271

<i>Les traces d'Albert Camus dans la littérature algérienne: le cas de Maïssa Bey</i>	
Jean Pierre Castellani	281

<i>Inmicis juvantibus. El neoclasicismo francés de preguerra en "Pierre Menard, autor del Quijote"</i>	
Sergio Di Nucci.....	289

<i>La otredad en la narrativa de Guy de Maupassant y Santiago Davobe</i>	
Graciela Mayet Fernández	301

<i>La Chanson de Florence de Rome (principios del siglo XII) y la versión castellana Otas de Roma (principios del siglo XIV). Un recorrido sobre la problemática del género</i>	
Giselle Carolina Rodas - Verónica Soria.....	309

<i>Transformaciones de la belleza femenina en la traducción castellana de un poema francés medieval. (Una santa emperatriz, Ms. Esc. h-l-13)</i>	
Carina A. Zubillaga	317

*"O blasphème de l'art! ô surprise fatale!
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale!"*
CHARLES BAUDELAIRE, "Le masque"

*"Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques."*
PAUL VERLAINE, "Clair de lune"

El presente volumen reúne las conferencias y ponencias presentadas en las XX Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona cuya temática versó acerca de El cuerpo, Las máscaras y Literatura Comparada.

La noción de cuerpo, inseparable de la de persona humana, constituye una construcción simbólica tributaria de un concepto del hombre y del mundo, que cada sociedad, en diferentes épocas, ha elaborado, adjudicándole diversos sentidos y valores. Si en el medioevo y hasta ya entrado el Renacimiento, en un mundo signado por la trascendencia cristiana, en el que gravitan socialmente las tradiciones populares, el hombre y su cuerpo aparecen como una cifra del cosmos y en relación estrecha con su comunidad; hacia el siglo XVI, y preparado por los avances de la medicina y la anatomía, se insinúa el concepto moderno del cuerpo, asociado a lo racional y objetivo. Los siglos XVII y XVIII han sido denominados por Michel Foucault,¹ la "era del biopoder", en atención a los modos ejercidos por el poder político para articularse directamente en el cuerpo, en sus funciones, en los procesos fisiológicos, en las sensaciones y en los placeres. El pensamiento de Freud y la importancia atribuida al subconsciente, los enfoques filosóficos que a partir de Bergson intensifican la relación entre *physis* y psiquis, el desarrollo creciente de la ciencia y las tecnologías, han influido para que progresivamente las relaciones entre lo biológico y lo histórico se hayan hecho cada vez más complejas y se haya instaurado en la actualidad un nuevo imaginario del cuerpo que conquista prácticas y discursos inéditos.

También inherentemente unido a la noción de persona, el concepto de máscara se halla, como el de cuerpo, atravesado por concepciones religiosas, filosóficas, históricas, sociales y artísticas. La máscara, que permite al ser humano esconder o cambiar su identidad, se encuentra presente en las más viejas manifestaciones del arte paleolítico, y formó parte desde la antigüedad

de rituales mágicos y sagrados asociados a la caza, la fecundidad, el cambio de estaciones, el culto a los muertos y a los dioses, tanto en Oriente como en Occidente. Instrumento privilegiado de comunicación con el más allá, en el medioevo y el renacimiento la máscara sobrevivió en los ritos paganos que coexistieron junto a las fiestas cristianas y en la cultura cómica popular, donde, como señaló Bakhtine², fue la expresión más cabal del juego gozoso de transferencias, metamorfosis y violaciones a lo establecido. Asociadas indisolublemente con el costado grotesco y realista del arte, las máscaras renacentistas de la Comedia del Arte italiana perduraron y adquirieron nuevas formas en los bufones de Shakespeare, en los disfraces de las pastorales barrocas, en los rostros enharinados de los personajes de Molière, en el grotesco romántico, en la poesía simbolista, y en todas las formas artísticas consideradas como antecedentes del teatro del absurdo y de las puestas en escena contemporáneas, desde el teatro patafísico de Jarry y el teatro “de la crueldad” de Artaud, al music-hall y el cine mudo.

Por otra parte, como símbolo de profunda complejidad semántica, la máscara se halla asociada desde Platón y el mito de la caverna a las especulaciones filosóficas sobre el ser, la apariencia y el conocimiento de la verdad, y en este sentido, las concepciones de cada sistema repercuten indudablemente en los mensajes implícitos de la literatura, espejo de las interrelaciones sociales de cada época, portavoz de las funciones y valores atribuidos al arte.

En esta oportunidad las Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona se llevaron a cabo en la ciudad de La Plata los días 10, 11 y 12 de mayo de 2007, organizadas por la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona) y por el CeLyC (Centro de Estudios de Literaturas y Comparadas) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

Participaron de ellas, además de los conferencistas invitados, Dr. Pierre Brunel (Paris IV) y Dr. Daniel Castillo Durante, (Ottawa University) profesores, investigadores y alumnos de distintas Universidades e Institutos del Profesorado de nuestro país y del extranjero.

Además de las conferencias dedicada al tema de Las máscaras, este volumen recoge quince comunicaciones que versan sobre el tema “El cuerpo”, diez sobre “Las máscaras”, y seis referidas a la “Literatura Comparada”. La mayoría, atinente al género novela, está centrada en autores pertenecientes al siglo XX o al actual, entre las cuales cinco son relativas a escritores francófonos. Las restantes se dividen entre las que se refieren a obras de literatura medieval y a autores del siglo XIX, a las que se suman dos ponencias dedicadas a autores del siglo XVIII y por último una a obras del Renacimiento.

Finalmente, en nombre de los organizadores, agradecemos el apoyo recibido por las autoridades de nuestra Facultad para que las XX Jornadas se llevaran a cabo; en especial a la Señora Decana, Profesora Ana María Barletta, y a los miembros de la Comisión directiva de la Fundación de la Facultad de Humanidades.

Asimismo, expresamos nuestro reconocimiento a la Municipalidad de La Plata y al Servicio Cultural de la Embajada de Francia, quienes colaboraron en el desarrollo del evento.

Estela Blarduni - Claudia Moronell

Notas

- 1 Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*. T. I., Madrid, México, Siglo XXI, 1991, p. 168.
- 2 Bakhtine, Mikhail *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970, p. 49.

MASQUES

Réflexions sur la question des genres

Pierre Brunel

Paris IV

1

Ma grande amie d'Argentine, Martha Vanbiesem de Burbridge, m'a offert, lors de son dernier séjour à Paris un livre magnifique *Mujeres imaginadas en Buenos Aires*, publié sous les auspices du Fondo Nacional de los Artes l'année dernière.¹ Des textes d'écrivains ont été choisis par Maria Martha Estrado, et l'album est illustré par de superbes photographies d'Antonia Robirosa.

Je pourrais choisir l'un des textes, qui sont autant de portraits pris le plus souvent dans des contes et des nouvelles, découvrir Roberto Arlt ou Rodolfo Walsh (les deux extrêmes dans l'ordre alphabétique), retrouver Jorge Luis Borges ("El duelo") ou Julio Cortázar (comentario sobre Rayuela), Ernesto Sabato (*Sobre héroes y tumbas*, fragmento) ou Macedonio Fernández (*Una novela que comienza*, fragmento). Mais, plus paresseusement peut-être, je porterai mon attention sur une photographie, celle, admirable, qui vient d'abord illustrer le texte de Federico Peltzer, *Casos extremos*. Est-ce un masque, est-ce un visage? Ou encore: est-ce une morte ou une vivante? Les paupières sont baissées, les traits sont immuables. Mais aucune raideur, les lèvres sont charnues et sous les longs cils on est prêt à deviner un regard filtrant. Tout de blancheur, l'ovale du visage se détache du noir. La question revient: est-ce un masque, ou n'est-ce pas plutôt un visage de femme dans toute sa pureté?

On a rêvé, surtout au début du XXe siècle, de poésie pure (l'abbé Henri Bremond), de roman pur (André Gide, dans *Les Faux Monnayeurs*), et sans doute d'un théâtre pur qui, à la limite, pourrait se passer de texte. À l'inverse a resurgi la tentation du baroque, du Soulier de satin de Claudel, ajoutant une immense quatrième Journée aux trois journées traditionnelles de la comedia du Siècle d'or, au roman d'Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, où le "réel merveilleux" se déplace du folklore afro-cubain vers la Venise des XVIIe et XVIIIe siècles, la cité des doges, mais aussi la cité des masques, avec son légendaire carnaval. Au centre de cette évocation se trouve le Prêtre roux, Antonio Vivaldi, et son opéra *Montezuma*, sur un

livret de Giusti, où était représenté un empire inca de fantaisie. Les visages s'y mêlent aux masques, l'histoire du Mexique au Carnaval vénitien, en particulier quand paraît sur scène un Montezuma accoutré à l'espagnole, "si insolite", écrit le romancier, si inadmissible, que l'action s'embrouille, s'enchevêtre, s'empêtre de nouveau dans l'esprit du spectateur, de telle sorte que devant les nouveaux atours du Protagoniste, de Xerxès vaincu, de la tragédie musicale, il confond le chanteur avec les innombrables individus masqués qui s'étaient exhibés au carnaval fêté la veille, l'avant-veille ou je ne sais quand, jusqu'au moment où le rideau de velours rouge tombe sur un vigoureux appel au combat naval lancé par un certain Asprano".²

Est-ce un roman impur que Concert baroque? du théâtre impur que Le Soulier de satin? J'en doute, mais dans l'un et l'autre cas l'œuvre littéraire me semble être à l'image de l'homme qui la veille participe à la fête, avec ou sans masque, et le lendemain se trouve confronté au memento mori, aux "Mori de la tour de l'Horloge". Dans l'évocation vénitienne d'Alejo Carpentier, ces Mori ne cessent de sonner les heures, "attentifs à leur rôle déjà fort ancien de mesurer le temps" même quand, comme cela arrive quelquefois à Venise, ils doivent frapper leur marteaux dans la grisaille, "enveloppés dans une bruine qui, dès l'aube, assourdi(t) les voix du bronze".³

Exemplaire est à cet égard l'action de tous les Don Juan, et en particulier du Don Giovanni de Mozart et Da Ponte, quand au milieu du festin apparaît la Statue du Commandeur tué naguère par le libertin, porteur à lui seul du memento mori que don Juan a jusqu'alors chassé de sa pensée. Don Juan est sans doute l'homme des masques, mais à l'heure fatale, c'est le masque de la Mort qui s'incruste sur son visage, qui s'en empare et qui abolit en lui le vivant, d'une manière plus radicale encore que la main de pierre ou le gouffre béant.

"Repens-toi, change de vie; C'est le dernier instant", demandait le Commandeur à son meurtrier dans le finale de Don Giovanni.⁴ Dans le drame de Montherlant, où le héros est âgé de soixante-six ans, à peu près comme son auteur à la date de son Don Juan, en 1958, la Statue n'est que l'invention grotesque de carnavaliers, et la Mort, présente tout au long de la pièce, est une vieille putain qui fait le trottoir. Mais don Juan la porte en lui, comme il la porte sur lui, et dans l'étonnante scène finale le masque de la mort ne fait plus qu'un avec ce qui fut son prétendu visage de vivant, de viveur plutôt.⁵

2

J'aimerais reprendre certains des exemples précédents dans une autre perspective. Montherlant donne en 1958 à don Juan son âge, la soixantaine passée. Claudel confie au Soulier de satin le secret de sa relation avec Rosalie Vetch, passionnément aimée vingt ans plus tôt, perdue et récemment

retrouvée. Avant même de publier Concerto baroque en 1974, Alejo Carpentier avait accordé à César Leante pour la revue mensuelle Cuba, en avril 1964, un entretien qui parut sous le titre de Simples confessions d'un écrivain baroque (Confesiones sencillas de un escritor barroco).

Ce mot confession me retient pour une réflexion sur les genres. Il devrait s'agir en effet du degré zéro de tout genre. Absente du Dictionnaire du littéraire de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (PUF, 2002), l'entrée CONFESSION est heureusement présente dans l'ouvrage dirigé par Claude Eterstein La Littérature française de A à Z (Hatier, 1998) et elle devrait avoir sa place dans un Dictionnaire de littérature comparée, s'il existait.

Au point de départ on place les Confessions de saint Augustin (397-401), définies comme "une autobiographie religieuse", ("spirituelle" conviendrait mieux), "ayant une visée apologétique", la célébration de Dieu. On en retient un itinéraire, "Augustin découvre Dieu", dans le chapitre 10 du Livre VII, l'invitation lancée au lecteur pour qu'il suive le même parcours, c'est-à-dire qu'il se reconnaisse comme pécheur et qu'il se convertisse. Ce que ne sait pas faire don Juan, précisément, qui jusqu'à la fin s'obstine dans son refus.

Le genre a ses lettres de noblesse au Moyen Âge, avec par exemple la Confessio amantis de John Gower, poème composé en 1383-1384 qui est une "énorme compilation de contes en quarante mille octosyllabes".⁶ Le titre est latin, mais le texte fut rédigé en anglais à la demande du roi Richard qui voulait pouvoir le lire lui-même. La confession est plutôt païenne ici: c'est Vénus qui, un jour de mai, conseille à l'amant de se confesser au prêtre Genius. Il devra ainsi énumérer chacun de ses vices, qui chaque fois seront illustrés par une histoire, telle l'histoire du chevalier Florent, afin que l'amant se rende compte s'il est coupable du même péché. Vénus finira par se moquer de ce pitoyable amant, le renvoyer au chemin de la vertu, et à ses livres.

Ce sont les Confessions de Jean-Jacques Rousseau qui inaugurent l'autobiographie moderne et c'est par des extraits de ce livre illustre que Philippe Lejeune commence l'anthologie qu'il a placée à la fin de son livre sur L'Autobiographie en France.⁷ Le préambule du manuscrit de Neuchâtel, écrit en 1764 et remplacé par un prologue plus mesuré dans l'édition définitive, oppose à l'histoire des Rois une histoire bien "plus intéressante" selon l'auteur, ce qu'il appelle "l'histoire de mon âme". La problématique n'est pas exactement celle du masque et du visage. À des "romans ingénieux bâtis sur quelques actes extérieurs", Rousseau veut substituer l'histoire de la formation d'un être, de celui qu'il connaît le mieux et qu'il veut connaître mieux encore en écrivant, - lui-même. Il sait pourtant le danger: en s'écrivant, on risque de se déguiser,⁸ sinon de se masquer, de tromper le lecteur par des silences sur soi, comme l'a fait Montaigne, qui ne s'est "peint ressemblant que de profil". Jean-Jacques dira tout, il

prendra soin d'écrire sans se farder. Il va, dit-il, "travailler dans la chambre obscure" (Barthes retrouvera cette expression et saura la mettre en valeur). Peu importe que ces Confessions paraissent ou non de son vivant:

J'y dis de moi des choses très odieuses et dont j'aurais horreur de vouloir m'excuser; mais c'est aussi l'histoire la plus secrète de mon âme, ce sont mes confessions à toute rigueur. Il est juste que ma réputation expie le mal que le désir de la conserver m'a fait faire. Je m'attends aux discours publics, à la sévérité des jugements prononcés tout haut, et je m'y sou mets. Mais que chaque lecteur m'imite, qu'il rentre en lui-même comme je l'ai fait, et qu'au fond de sa conscience il se dise, s'il ose: "je suis meilleur que ne fut cet homme-là".

Philippe Lejeune rappelle à son tour comment l'autobiographie reste douteuse quand il s'agit d'une "autobiographie apocryphe", ou d'une "autobiographie mensongère";⁹ et l'on sait combien depuis la date de son premier essai en 1971, l'introduction par Serge Doubrovski du terme "autofiction" et le développement de ce genre ont rendu le problème plus aigu que jamais.¹⁰

3

Rousseau révélait l'abandon de ses enfants, dans les Confessions, Gide, son homosexualité dans Si le grain ne meurt. De même Mishima dans sa Confession d'un masque (Kamon no Kokuhaku) qui, ne nous y trompons pas, est un roman.¹¹ Publiée en juillet 1949, l'œuvre a établi la réputation de l'écrivain qui, diplômé de l'Université de Tokyo en 1944, reçu en 1947 à l'examen d'Etat pour les hauts fonctionnaires et entré immédiatement après au ministère des Finances venait de démissionner de cette fonction pour éviter les ennuis d'une vie double.¹²

Mais peut-on être romancier sans mener une vie double, ou même plurielle? Peut-on être sans masque quand, portant le nom de Kimitake Hiraoka, on prend en littérature le pseudonyme de Yukio Mishima? Et est-ce une confession sans masque de cet écrivain nommé Mishima que l'histoire d'un jeune homme auquel il donne encore un autre nom et un autre prénom? Cette Confession d'un masque reconnaît ce masque même, et l'autobiographie n'y peut être qu'indirecte: les lectures du narrateur, les références de l'auteur en sont l'indice suffisant, de Là-bas de Huysmans à Proust en passant par le journal intime du comte de Platen, par un poème d'André Salmon. Plus indirectement encore le jeune homme fait lire à Sonoko, la jeune fille avec laquelle il a une ultime conversation après un amour impossible, le roman de Tanizaki, Certains préfèrent les orties, c'est-

à-dire l'œuvre d'un écrivain de l'"Ecole de la nouvelle sensibilité" ou du néo-sensationnisme inauguré dans les années 1920.

Sans nul doute cette Confession d'un masque appartient-elle à la littérature de l'aveu, d'un secret dont l'écrivain veut se délivrer tout en risquant de s'y enfermer (sur ce point Mishima rejoint Gide, si différent soit-il de lui). Mais cet aspect me retiendra moins ici que, venu de plus loin, de l'enfance même du narrateur, se glissant dans la vie ordinaire du Japon d'avant-guerre, un contrepoint des visages et des masques, une concurrence entre le vécu et le théâtre.

De l'enfance remontent les images d'une fête religieuse dans les rues, d'une procession où "le prêtre porteur du bâton avait le visage recouvert d'un masque de renard" (p.36): un renard dont les yeux semblaient au garçonnet doués d'un regard occulte, assez puissant pour l'ensorceler; un défilé qui suscitait en lui une joie voisine de la terreur. Les années d'école, les premières lectures, les premiers émois sexuels se sont mêlés en un ensemble confus au sein duquel, comme Rimbaud, il cherchait la voie de la "vraie vie".¹³ Telle est la fin du deuxième chapitre:

J'éprouvais le besoin de commencer à vivre. Commencer à vivre ma vraie vie? Même si ce devait être une simple mascarade et pas du tout ma vraie vie, le temps était venu où il me fallait prendre le départ et s'avancer en traînant lourdement mes pas (p.99).

Comme les écrivains espagnols de l'âge baroque, Mishima s'est senti obsédé par l'idée que "la vie est une scène de théâtre" (p.101), un théâtre de masques, comme l'était la tragédie grecque, et tout aussi bien la comédie aristophanesque, ou comme le perpétuaient, dans l'Angleterre de l'époque élisabéthaine, ces masques que réclamait le duc Thésée à l'acte V du Songe d'une nuit d'été:

Come now; What masques, what dances shall we have,
To wear away this long age of three hours
Between our after-supper and bed time?
Where is our usual manager of birth?

Voyons, quels masques, quels ballets nous
donnera-t-on pour occuper ce long siècle de trois
heures entre notre banquet et l'heure du coucher?
où est le préposé ordinaire à nos plaisirs?¹⁴

Depuis longtemps, et dans toute l'Europe, s'étaient développés ces divertissements auxquels on avait donné en 1512 en Angleterre le nom de masque. Issus des anciens déguisements du Moyen Âge, c'étaient des

processions de danseurs masqués, les maskers, qui n'hésitaient pas à prendre des partenaires parmi les spectatrices. Sous le règne de Jacques 1^{er} c'était devenu un véritable genre théâtral, et sous celui d'Elisabeth les masques étaient toujours créés pour une circonstance, un peu comme le seront les spectacles à la Cour de Versailles. Ces spectacles ne sont pas donnés au théâtre, mais dans des halls, et les maskers ne sont jamais des comédiens professionnels. Ces divertissements éphémères, cette sorte de théâtre en passant pouvait bénéficier du talent des poètes, être associés à des sujets mythologiques. Ben Jonson combina le masque et l'antimasque, sorte de mascarade grotesque qui servait de repoussoir au masque proprement dit. On retrouve ce jeu du masque et de l'antimasque dans le théâtre de Shakespeare, à l'acte V du *Songe d'une nuit d'été*, mais aussi dans les dernières comédies, *Le Conte d'hiver* et *La Tempête*.¹⁵

4

Si le théâtre s'est dégagé du masque, et si le roman s'est dégagé du théâtre, la tentation des retours est toujours là. Le *Don Juan* de Montherlant fait place à une mascarade, celle des carnavaliers chargés de fabriquer la Statue, et Louis Aragon a évolué vers un *Théâtre / Roman*, le roman étant alors "un jeu de masques, de miroirs, qui s'accomplit secrètement dans (un) théâtre de mots".¹⁶ Continuant sur la lancée du premier Surréalisme, il met ses rêves en scènes. *Don Juan* repasse dans ce livre ("Jouer *Don Juan* ou le physique de l'emploi" p.287-296), et l'image de saint Sébastien (p.16) qui saisit Mishima adolescent, ou encore Shakespeare, cette fois avec *Mesure pour mesure* et les vents invisibles dans lesquels, selon le mot de Mercutio, la mort emprisonnait les vivants (p. 89).

On a pu reprocher à Aragon d'être théâtral. Et d'une autre manière la même critique revient sous la plume de Pietro Citati, quand, en 1979, à la sortie du nouveau roman de Calvino, il juge que "cet écrivain qui n'est pas sûr de lui et qui voudrait disparaître" s'exhibe dès qu'il commence à raconter dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et donc dans ce premier récit, "Si par une nuit d'hiver un voyageur", le seul qu'il s'attribue nommément. "Comme autrefois", note le critique, - et cet autrefois est pour lui celui du Baron perché plus largement encore celui de la trilogie *Nos ancêtres* -, il s'exhibe: il exalte tout ce qu'il y a de monomaniaque, d'histrionnesque et de canaille dans le personnage du narrateur".¹⁷

Je ne suis pas sûr que Calvino en aurait dis convenu, même si le reproche pouvait le blesser. Les récits successifs sont autant de "à la manière de", - dont un à la manière du roman japonais dans le récit numéro 8 "Sur le tapis de feuilles éclairées par la lune". Leurs auteurs sont autant de masques, dont le plus longuement étudié est celui de Silas Flannery, le prétendu

romancier irlandais dont le modèle pourrait être, plutôt que James Joyce, le double, l'insaisissable Vladimir Nabokov, retiré en Suisse comme Flannery et mort dans ce pays en 1977 alors qu'il traduisait en anglais certaines de ses premières revues russes. Les protagonistes ont souvent plusieurs identités à travers lesquelles ils peinent à trouver leur véritable moi. Ce jeu du "je" et de "l'autre", Calvino l'a suivi tout au long de sa carrière de romancier, à travers *raccontini* et *racconti*, conscient du fait que le "je" du narrateur "n'est jamais qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque".¹⁸

Ce qui m'intéresse aussi, c'est l'horizon du poème quand le héros de Mishima, passant avec la jeune femme devant un dancing se rappelle soudain un vers d'un poème qu'il a lui autrefois et qu'il attribue justement à l'ami d'Apollinaire, André Salmon:

Et toujours c'était une danse sans fin.¹⁹

Ou encore quand des poèmes parfois longs interrompent le cours de la prose dans *Théâtre / Roman* d'Aragon, du premier où il se pare de "mille rôles de moi-même en d'autres costumes" (p. 15) au dernier où la mort de l'amour et l'approche de la mort l'introduisent à un théâtre en ruines, un cimetière dévasté, un Rien où tous les masques semblent levés dans un jour nu. C'est une dernière confessio amantis que ces "mots de la fin", ce long poème déchirant où il n'est même plus besoin d'un rideau déchiré pour ouvrir sur un théâtre vide:

Ah de long en large marcher
Mon reste d'être

Ô mûrs de ne pas mourir
Vous contre qui s'en vient s'éteindre
Le cri dément-ciel qui m'habite
Moi qui n'ai jamais joué jamais
Été l'acteur de personne
Je le jure.

Jamais été que ce long désert
Scène d'aucune histoire
Écho de rien sinon de mes pas
Étouffés sinon
Le sable à l'étranglement du verre
Où se mesure la durée
J'attends mourir comme un mauvais amant (p. 518).

Un écrivain a un visage que le lecteur souhaite découvrir. Pour cela il faut le débarrasser des masques, soit que l'auteur en ait recouvert son visage, soit que ses contemporains ou la postérité aient fini par le dénaturer, le transformer ou le cacher.

Ainsi en est-il pour Charles Baudelaire et ce qu'il est convenu d'appeler son dandysme. Mais aussi de la légende ou des légendes dont il a été entouré. Le sculpteur Ernest Christophe a laissé un témoignage précieux à cet égard quand il fut interrogé par Eugène Crépet, en 1886, au sujet du poète qui avait été son ami:

J'ai en effet beaucoup connu Baudelaire...Le Baudelaire dont je me souviens est fort différent du Baudelaire légendaire. Celui que j'ai connu m'a toujours fait l'effet d'être simple comme un enfant, souvent victime de lui-même, très bon ami, et en somme, toute sa vie, dupe de lui-même.²⁰

Ce témoignage est d'autant plus intéressant qu'il émane d'un sculpteur dont une statuette, *Le Masque*, a inspiré à Baudelaire un poème, publié dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, l'édition autorisée, après avoir paru isolément dans la *Revue contemporaine*, le 30 novembre 1859. Il n'y avait pas de dédicace dans la pré originale. Dans le recueil le poète a inscrit, après le chiffre, le titre et le sous-titre:

XX

LE MASQUE

Statue allégorique dans le goût de la Renaissance
l'hommage suivant:

À ERNEST CHRISTOPHE

Statuaire.²¹

Tout se passe donc comme si, à l'origine, Baudelaire ne tenait pas compte de l'artiste moderne. Il l'occulte, il le cache sous le masque d'un anonyme florentin du Quattrocento. Et dans le premier vers la figure sur laquelle il attire le regard, sans fournir la reproduction de l'œuvre, est un "trésor de grâces florentines". Il en va un peu de même que pour "À une Madone", le poème LVII, présenté comme un "ex-voto dans le goût espagnol (OC I, 58-59).

Ces grâces florentines sont à l'image des détours florentins, des ruses florentines, de cette politique florentine qu'a illustrée si fortement Machiavel dans *Le Prince*. Sans parler du livre lui-même où, au temps du premier Romantisme, Ugo Foscolo voyait un livre "oblique", devant être lu comme un livre "à double sens". Faut-il se rappeler que pour l'écrire, Machiavel, après avoir chassé la grive et joué aux dés dans une auberge avec ses compagnons, de petites gens, s'est retiré dans une maison proche de San Casciano, revêtant des habits de cour et entrant ainsi dans la société qu'il allait représenter. *Larvatus prodeo*: d'une tout autre manière que Descartes, Machiavel s'est avancé sinon masqué, du moins déguisé, pour être à l'image ou à l'unisson de son sujet.²² Baudelaire le sait fort bien et il connaît la lettre à Francesco Vettori du 10 décembre 1513 dans laquelle Machiavel lui-même rapporte ces faits et décrit ce subterfuge. Il y fait discrètement allusion dans l'essai qu'il a consacré en 18 à *L'Oeuvre et la vie de Delacroix*.²³

Pour l'artiste même il est un temps où il projette devant lui des masques, puis celui où, par dépouillement en quelque sorte, il devient pleinement lui-même. D'où l'importance que Baudelaire accorde, en matière d'"hygiène du travail" et de "conduite de la vie", à cette confidence du grand peintre devenu lui aussi son ami:

"Autrefois, dans ma jeunesse, je ne pouvais me mettre au travail que quand j'avais la promesse d'un plaisir pour le soir, musique, bal, ou n'importe quel autre divertissement. Mais aujourd'hui, je ne suis plus semblable aux écoliers, je puis travailler sans cesse et sans aucun espoir de récompense. Et puis, - ajoutait-il, - si vous saviez comme un travail assidu rend indulgent et peu difficile en matière de plaisirs! L'homme qui a bien rempli sa journée sera disposé à trouver suffisamment d'esprit au commissionnaire du coin et à jouer aux cartes avec lui" (OC II, 762-763).

C'est cette confidence, précisément, qui amène la comparaison avec Machiavel jouant aux dés avec les paysans, quittant alors les habits de cour et les masques du courtisan pour redevenir tel qu'en lui-même un homme simple, tel Alonso Quijano débarrassé de l'armure de ses ancêtres et de l'arnet de Mambrin.

La statue de Christophe, si on passe de la statuette de 1858 qu'a connue Baudelaire à la statue plus tardive et si on la rend cette fois à son auteur, a porté un autre nom: *La Comédie humaine*. La référence à Balzac, mort en 1850, était explicite. Ce n'était pas la *Comédie florentine*, mais elle était à l'image de cette société moderne où les visages si souvent se dissimulent sous des masques, et en particulier sous des masques mondains. Au-delà de

Don Quichotte et pour entrer alors dans un temps où le roman est reconnu en tant que tel, Madame de La Fayette en donne un exemple admirable dans *La Princesse de Clèves*. Qu'est-ce que faire sa cour, pratiquer la galanterie, sinon porter des masques?²⁴ Mais la Princesse de Clèves évolue d'un tel monde vers le dépouillement, elle aussi, quand à la fin du livre elle fait retraite dans ses terres des Pyrénées en s'éloignant de Monsieur de Nemours, jugeant que "l'absence seule et l'éloignement pouvaient lui donner quelque force".²⁵

De Balzac à Proust, le roman est une comédie des masques aux cent actes divers, et bien plus encore. Et le romancier, surtout s'il est doublé d'un moraliste, excelle à lever les masques. Baudelaire rappelle que Balzac connaissait la perversité de la société, "que je n'ai pas faite, disait-il", mais il était capable de montrer "qu'il est peu de grands coquins dont la vilaine âme n'ait un envers consolant".²⁶ Il est arrivé à Baudelaire de placer Vautrin, Rastignac et César Birotteau au-dessus des héros de *L'Iliade*.²⁷ Le premier des trois eut l'art de prendre plusieurs identités, de porter bien des masques.

Mais nul exemple ne pouvait plus le frapper que le conte d'Edgar Poe, *Le Masque de la Mort rouge*, qu'il a lui-même traduit.²⁸ La société est ici une société fermée, qui se croit protégée, dans la retraite profonde d'une abbaye fortifiée, le royaume du prince Prospéro, le prince de La Tempête.

Les courtisans sont barricadés pour échapper à la Mort Rouge qui rôde et dévaste tout comme le loimos dévastait tout autour de Thèbes dans *Œdipe roi*. Et pourtant cette société n'est qu'une "mascarade"²⁹ et la fête bat son plein quand sonne à minuit l'horloge d'ébène suspendant le tournoiement des valseurs et l'attention de tous à un masque qui s'est introduit sans que personne s'en soit aperçu:

Le masque qui cachait le visage représentait si bien la physionomie d'un cadavre raidi, que l'analyse la plus minutieuse aurait difficilement découvert l'artifice. Et cependant, tous ces fous joyeux auraient peut-être supporté, sinon approuvé, cette laide plaisanterie. Mais le masque avait été jusqu'à adopter le type de La Mort rouge. Son vêtement était barbouillé de sang, et son large front, ainsi que tous les traits de sa face, étaient aspergés de l'épouvantable écarlate.

C'est la Mort rouge, qui est venue comme un voleur de nuit, au beau milieu d'un carnaval.

Dans le Salon de 1859 Baudelaire a commenté la statuette dont Christophe lui avait envoyé l'épreuve, et ces lignes sont une excellente introduction au poème futur tel qu'on le trouvera en 1861 dans *Les Fleurs du Mal*. Il la présente déjà comme une statue "gracieusement allégorique" qu'il distingue ainsi de l'autre œuvre du sculpteur, "Danse macabre", qui lui a inspiré un autre poème. La statuette allégorique représente une femme

nue, d'une grande et vigoureuse tournure florentine (car M. Christophe n'est pas de ces artistes faibles en qui l'enseignement positif et minutieux de Rude a détruit l'imagination), et qui, vue en face, présente au spectateur un visage souriant et mignard, un visage de théâtre. Une légère draperie, habilement tortillée, sert de suture entre cette jolie tête de convention et la robuste poitrine sur laquelle elle a l'air de s'appuyer. Mais, en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous découvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du monde la douleur ou le remords. Dans cet ouvrage, tout est charmant et robuste. Le caractère vigoureux du corps fait un contraste pittoresque avec l'expression mystique d'une idée toute mondaine, et la surprise n'y joue pas un rôle plus important qu'il n'est permis. Si jamais l'auteur consent à jeter cette conception dans le commerce, sous la forme d'un bronze de petite dimension, je puis, sans imprudence, lui prédire un immense succès.³⁰

De la femme ainsi représentée, le poème donne d'abord une vision d'ensemble, et communique l'impression d'une Beauté de pierre, d'une Beauté massive, comme celle du poème de 1857, "La Beauté", pièce XVII et dans la première et dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre.³¹

À la prosopopée se substitue la contemplation de "l'Elégance" et de "la Force" qui y "abondent, sœurs divines", mais aussi de la femme toute femme qui entraîne l'imagination dans une invitation au voyage faisant triompher, là aussi, luxe, calme et volupté:

Contemplons ce trésor de grâces florentines,
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Elégance et la Force abondent, sœurs divines.
Cette femme, morceau vraiment miraculeux,
Divinement robuste, adorablement mince,
Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.

La deuxième strophe, ou plutôt la deuxième laisse de vers, attire l'attention sur le visage, sur le sourire, sur le regard, sur chaque trait victorieux de cet être qui semble être fait pour l'amour:

—Aussi, vois ce sourire fin et voluptueux
 Où la Fatuité promène son extase;
 Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;
 Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
 Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur:
 “La Volupté m’appelle et l’Amour me couronne!”
 À cet être doué de tant de majesté
 Vois quel charme excitant la gentillesse donne!
 Approchons, et tournons autour de sa beauté.

Mais en s’approchant justement, l’erreur se dénonce. La tête se révèle double, monstrueuse. Ce qu’on a d’abord pris pour un visage n’était qu’un masque, et le vrai visage est crispé, douloureux, à l’image de la condition humaine selon Baudelaire et du vrai visage de sa propre souffrance:

O blasphème de l’art! ô surprise fatale!
 La femme au corps divin, promettant le bonheur,
 Par le haut se termine en monstre bicéphale!

Mais non, ce n’est qu’un masque, un décor suborneur,
 Ce visage éclairé d’une exquise grimace,
 Et, regarde, voici, crispée atrocement,
 La véritable tête, et la sincère face
 Renversée à l’abri de la face qui ment.
 Pauvre grande beauté! le magnifique fleuve
 De tes pleurs aboutit, dans mon cœur soucieux;
 Ton mensonge m’enivre, et mon âme s’abreuve
 Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!

—Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfaite
 Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
 Quel mal mystérieux ronge son flanc d’athlète?

—Elle pleure, insensé, parce qu’elle a vécu!
 Et parce qu’elle vit! Mais ce qu’elle déplore
 Surtout, ce qui la fait frémir jusqu’aux genoux,
 C’est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
 Demain, après-demain et toujours! — comme nous!

On trouvera, sous la plume de baudelairiens renommés d’amples commentaires du “Masque”: celui de Mario Richter, dans sa courageuse

entreprise de Lecture intégrale des Fleurs du Mal,³² celui de Patrick Labarthe dans sa thèse sur Baudelaire et la tradition de l’allégorie.³³ De cette dernière analyse je retiendrai surtout la remarque de Walter Benjamin sur l’expressivité destructrice des allégories baudelairiennes:

Dans le champ de l’intuition allégorique, l’image est fragment, ruine (...). Le faux-semblant de la totalité se dissipe.³⁴

Sans doute avons-nous là, comme le suggère Patrick Labarthe, une allégorie de l’Allégorie elle-même. Mais ni une explication formelle comme celle-ci, ni l’explication intime par la relation avec Mme Sabatier assez gratuitement proposée par Antoine Adam³⁵ ne me convainquent. Le poème s’achève bien plutôt dans une sorte de métaphysique de la Douleur qui n’est pas sans analogie avec la philosophie de Schopenhauer et laisse présager cette vague schopenhauérienne qui déferlera sur la littérature française à la fin du siècle.

Cette métaphysique de la Douleur est inséparable de la conception baudelairienne de la Beauté. Mais on observera que quand Henri Matisse illustrera Les Fleurs du Mal, il placera en regard de “La Beauté” (privée de ce titre) un visage de femme.³⁶ et non un masque, mais un visage pur comme celui de la photographie d’une femme de Buenos-Aires dont je suis parti.

Notas

- 1 Buenos Aires, Papers editoras, 2006.
- 2 Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Siglo XXI editores, 1974, traduit de l'espagnol par René L. F. Durand, *Concert baroque*, Gallimard, 1976, repris en collection folio bilingue n°20, 1991, p.140-141.
- 3 *Ibid.*, p.130-131.
- 4 "Pénulti, cangia vita: / È l'ultimo momento", dans Da Ponte / Mozart, *Don Giovanni*, 1785, 1787, texte et traduction par Michel Ortel, Flammarion, GF n°939, p.210-211.
- 5 Henry de Montherlant, *Don Juan*, Gallimard, 1958, repris en 1972 dans la collection folio sous le titre *La Mort qui fait le trottoir*. La première représentation avait eu lieu le 4 novembre 1958 au théâtre de l'Athénée, à Paris, dans une mise en scène de Georges Vitaly, avec Pierre Brasseur dans le rôle principal.
- 6 Voir Emile Legouis et Louis Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, 1924, p.121-125.
- 7 Armand Colin, collection U2, 1971.
- 8 "Nul ne peut écrire la vie d'un homme que lui-même. Sa manière d'être intérieure, sa véritable vie n'est connue que de lui; mais en l'écrivant, il la déguise; sous le nom de sa vie, il fait son apologie, il se montre comme il veut être vu, mais point du tout comme il est". Je cite d'après l'édition des *Œuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau dans la Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1959, p.1148-1155.
- 9 *L'Autobiographie en France*, p.26-30.
- 10 Voir en particulier de Serge Doubrovski, *Le Livre brisé*, qui obtient le prix Médicis en 1989, et vient après *La Dispersion*, 1969. *Fils*, 1977, *Un amour de soi*, 1982. Pour la notion d'autofiction voir son essai *Autobiographiques*, 1988.
- 11 L'œuvre a paru en version anglaise; et c'est à partir de l'anglais qu'elle a été traduite par Renée Viloteau pour les éditions Gallimard en 1971; je citerai d'après la réédition dans la collection folio n°1155, 1983.
- 12 Voir Nagao Nishikawa, *Le roman japonais depuis 1945*, PUF, écriture, 1988, p.251.
- 13 "La vraie vie est absente", dans *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique, 1873, "Délires I. – Vierge folle – L'Époux infernal".
- 14 William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, 1600, *Le Songe d'une nuit d'été*, texte établi et traduit par Maurice Castellain, Aubier, 1968, rééd. Aubier-Flammarion, n°13, p.150-151.
- 15 Voir l'entrée MASQUES dans le *Dictionnaire Shakespeare* dirigé par Henri Suhamy, Ellipses, 2005, p.247-249. Cette excellente notice est due à Françoise Mathieu-Arth.
- 16 Louis Aragon, *Théâtre / Roman*, Gallimard, 1974; quatrième de couverture de la rééd. dans la collection L'Imaginaire n°381, 1998. C'est à cette réédition que renvoient les références in-texte.
- 17 Pietro Citati, "Ecco il romanzo del lettore" (Voici le roman du lecteur), dans *Corriere della Sera*, Milan, 22 juin 1979. Je cite, - en l'amendant légèrement -, la traduction de ces lignes par Aurore Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'Imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p. 303.
- 18 "Les niveaux de réalité en littérature", texte d'une communication présentée à Florence en septembre 1978; traduit par Michel Ortel dans Italo Calvino, *Défis aux labyrinthes*, textes et lectures critiques, éd. du Seuil, 2005, tome I, p.343-344.
- 19 *Confession d'un masque*, p. 242.
- 20 Cité par Claude Pichois et Jean-Paul Avicé dans leur *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, éditions du Lérot, 2002, p. 123. Le document se trouve dans le catalogue de la vente Drouot, par Charavay, 16 mai 1890, n°46.
- 21 Voir *Les Fleurs du Mal*, édition critique de Jacques Crépét et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, José Corti, 1968, p.57 et Baudelaire, *Œuvres complètes* (sigle OC), éd. de Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, deux volumes, 1975-1976, t. I, p.23.
- 22 Voir Georges Mounin, *Machiavel*, Club Français du Livre, 1958, rééd., éd. du Seuil, Points politique, 1966, p.170.
- 23 OC II, 763. Voir la note p. 1447 et l'étude de Claude Pichois, "Deux interprétations romantiques de Machiavel, de Rousseau à Macaulay", dans *Hommage au doyen Etienne Gros*, Aix-en-Provence, Imprimerie Louis-Jean, 1959, p.211-218.
- 24 Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, 1678, éd. de Jean Mesnard, Flammarion, G.F. n° 757, 1996, p.81.
- 25 *Ibid.*, p. 236.
- 26 "Les drames et les romans honnêtes", article publié dans la *Semaine théâtrale* du 27 novembre 1851, repris dans *L'Art romantique*. OC II, 42.
- 27 Salon de 1846, XVIII. *De l'héroïsme de la vie moderne*, OC II, 496.
- 28 *The Masque of the Red Death*, publié pour la première fois dans le *Graham's Magazine* en mai 1842 avec le sous-titre "Fantasy"; la traduction de Baudelaire a paru dans *Le Pays* les 22 et 23 février 1855 avant d'être reprise dans les *Nouvelles Histoires extraordinaires* en 1857. Repris dans *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, London, Chancellor Press, 1994, p.757-763.
- 29 "It was a voluptuous scene, that masquerade", et trad. Baudelaire "Tableau voluptueux que cette mascarade!", dans Edgar Allan Poe, *Contes – Essais – Poèmes*, éd. de Claude Richard, Robert Laffont, Bouquins, 1989, p. 593-597.
- 30 *Salon de 1859*, VIII. "Sculpture", dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 678-679. Le texte, d'abord publié dans la *Revue française*, avait été repris dans le volume posthume, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, 1868 (voir l'éd. de Jean Adhémar, éd. de l'Œcil, 1956, p. 381-382. La photographie qui figure dans l'album *Baudelaire à Paris* de Claude Pichois (Hachette, Albums littéraires de la France, 19), dans l'ouvrage de Pierre-Georges Castex, *Baudelaire critique d'art*, SEDES, 1969) et sur la couverture de mon livre *Baudelaire antique et moderne*, PUPS, 2007, est celle non de la statuette telle que l'a connue Baudelaire, mais de la grande statue exposée par Christophe au salon de 1876, acquise par l'Etat, placée dans le jardin des Tuileries et conservée aujourd'hui au Musée d'Orsay.
- 31 *Œuvres complètes*, t. I, p. 21.
- 32 Genève, Slatkine,
- 33 Genève, Diroz, 1999, p. 167-172.
- 34 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985, p. 189.
- 35 Dans son édition des *Fleurs du Mal*, Garnier, 1961, p. 299-300.
- 36 Henri Matisse, Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, La Bibliothèque Française, 1947, p. 30, fac-similé en tête de l'édition des *Fleurs du Mal* aux éditions du Chêne, 2007.

LITTÉRATURE ET ALTÉRITÉ

Daniel Castillo Durante
University of Ottawa

I: JEAN-JACQUES ROUSSEAU: UNE ÉCRITURE DE LA PERTE

La mélancolie est probablement l'état psychoaffectif qui caractérise le mieux la situation de l'étranger. L'étranger, par définition, est celui qui doit faire le deuil d'un temps, d'un lieu et d'un environnement humain qui lui sont chers. Et c'est bien lui qui incarne peut-être le mieux les figures les plus intenses de l'altérité: le déraciné, l'exilé, le réfugié, le diasporique, le nomade, l'itinérant. Faire le deuil de son passé et de sa patrie pour l'étranger peut s'avérer une entreprise insurmontable. Dans l'espace littéraire, ces différentes figures de l'altérité sont souvent congruentes à la mélancolie. État de vulnérabilité et d'hyperlucidité tout à la fois, la mélancolie crée (pour ce qui est de la parole littéraire surtout) une sorte de perspective marginale susceptible bien des fois d'une appréhension des phénomènes redoutable. Considérée tout d'abord comme un processus mental qui mobilise l'affectivité dans son ensemble, la mélancolie n'est pas vue ici exclusivement comme synonyme de tristesse, abattement et dépression. En tant que premier moteur d'une sensibilisation au vide qui menace nos consciences individuelles, la mélancolie produit des sources d'énergie fondamentales pour la création en général, et pour la parole littéraire en particulier. Ce premier constat devrait nuancer quelque peu la perspective freudienne qui la place sous l'étiquette un peu trop commode de "psychonévrose narcissique"; transformée de la sorte en pure pathogénèse, la mélancolie pousserait le sujet atteint vers un renoncement de son moi jusqu'à son extinction. Bien que le père de la psychanalyse ait tout à fait raison de considérer la mélancolie comme un deuil pathologique, il n'en demeure pas moins que la lucidité exacerbée caractérisant le mélancolique peut aboutir à des stratégies de représentation qui ne vont pas toutes dans le sens d'un rabaissement et d'un appauvrissement du moi comme le veut Freud. Le mélancolique sait (surtout dans le domaine littéraire) qu'il a une lanterne capable de l'aider à interroger les ténèbres qui l'assaillent. Son hypersensibilité concernant notamment toute forme de perte le rend particulièrement apte à la mise en scène de fictions qui constituent de

véritables paraboles de l'existence humaine. Le mélancolique excelle dans la tâche d'explorer les mécanismes opaques, souvent pervers, qui précipitent son moi dans des relations d'altérité condamnées d'avance à l'échec. Le récit de ses pertes transforme l'écrivain en spéléologue de la mémoire et de ses gouffres. *Les Confessions* (1782-1789) de Rousseau n'auraient probablement jamais atteint ce niveau inégalé d'auto-dépouillement de l'ego sans une forte composante mélancolique à la base même de son énonciation:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien fait ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu!

Au nom de sa différence, Rousseau dévoilera un moi souvent en conflit avec les règles les plus élémentaires de l'éthique et de la morale (exhibitionnisme, vol, mensonge, calomnie, abandon de ses propres enfants livrés aux Enfants-Trouvés, etc.). Le mélancolique qu'il était exigeait de mettre à l'épreuve la plus totale l'attachement du lecteur. Plus il se confessait, plus il éprouvait une proximité avec la perte de l'objet (sa mère, Suzanne Bernard, décédée à sa naissance, ses enfants *expulsés* du foyer familial). N'est-ce pas d'ailleurs le même mécanisme, cette fois détourné, qui le pousse au début de *l'Émile* (1762) à déclarer:

Celui qui ne peut remplir les devoirs de père n'a point le droit de le devenir. Il n'y a ni pauvreté ni travaux ni respect humain, qui le dispensent de nourrir ses enfants et de les élever lui-même. Lecteurs, vous pouvez m'en croire. Je prédis à quiconque a des entrailles et néglige de si saints devoirs qu'il versera longtemps sur sa faute des larmes amères et n'en sera jamais consolé.²

Peu à peu, la mélancolie sous-jacente aux confessions dévoile un impossible projet: écrire pour réparer la perte. *L'Émile*, traité sur l'éducation déguisé en roman, ancre sa vision de la formation des êtres humains dans la perte. Éduquer les enfants des autres devient ainsi un palliatif pour celui qui n'eut pas le courage de conserver auprès de lui-même ses propres enfants. La perte de ses enfants hante Rousseau, et la mélancolie qui en découle,

reprise par l'écriture, se transforme en énergie pédagogique. Cette alchimie générée par la mélancolie dans son rapport à la littérature intéresse au plus haut point l'altérité car elle explique, en partie du moins, le décalage que l'on peut constater entre la "vie" du sujet et sa parole lorsqu'elle se transforme en livre. La rage de confession qui pousse Rousseau à découvrir son passé est une forme d'auto-flagellation publique grâce à laquelle il réussit à se reconnecter à ce qu'il a perdu. C'est l'accès à la perte que l'écriture livre en dernier ressort. Et par là même c'est l'accès à une altérité mutilée, coupée de son tronc. Les enfants perdus de Rousseau, leur errance, hante la littérature. On peut les voir comme le signe de ce que la parole littéraire cherche à exprimer lorsqu'elle évoque le réel. Le divorce radical entre la littérature et la réalité réside dans cette impossibilité de dire l'autre différemment que par la perte. On ne *re-présente* l'autre que lorsqu'il n'est plus là. *Re-présenter* d'ailleurs, dans ce contexte précis, veut dire reconstruire ce que la vue ne saisit plus. C'est la mise en place d'une perspective forcément dépravée, en trompe-l'œil, faisant appel à une anamorphose. Un second regard en émane; l'espace littéraire y opère. La littérature est toujours un second regard. La perte est donc une forme de cécité, un huis-clos de l'altérité, une impasse que la littérature cherche (en vain, il faut bien le dire) à surmonter. La parole littéraire invoque et convoque à la fois un être voué à la perte. L'autre, par définition, est ce qui nous échappe en dépit des mécanismes que nos peurs mettent en place pour le fixer. Faire que l'autre demeure là où la perte ne serait plus possible constitue, qu'on le veuille ou non, un désir qui s'inscrit à l'encontre de toute rationalité. L'acte d'échange amoureux qui est à la base de toute forme d'altérité n'avance que masqué. Le doute, les incertitudes et le malentendu empêchent généralement la relation de s'établir dans la fluidité requise par l'altérité. L'amour de sujet à sujet a tendance à se pétrifier et l'opacité empiète sur la réciprocité. L'amour n'échappe à une agonistique de reconnaissance qui se fait souvent entre deux masques. Aimer l'autre c'est parfois l'effacer ou s'effacer soi-même. *Les Confessions* constituent le lieu où la subjectivité du narrateur doit s'offrir en sacrifice afin de pouvoir dire l'autre comme ce qui est toujours égaré. Aimer l'autre, c'est d'abord l'égarer. Voilà ce que nous apprend le rapport de Rousseau à ses enfants. L'hospice des Enfants-Trouvés dans lequel Rousseau *sème* ses enfants recevait à peu près 3, 300 enfants en dépôt par année (ce sont les statistiques en tout cas pour 1746, année dans laquelle naquit le premier enfant de Rousseau). Les enfants qui surmontaient le début de leur séjour dans l'hospice (la mortalité y atteignait 70% pour la première année) devenaient laboureurs, ouvriers ou soldats. Le récit dans *Les Confessions* de ce geste qui va se répéter au moins cinq fois entre 1746 et 1752 demeure somme toute assez superficiel pour que

l'on ne s'interroge pas sur les formidables masquages que recèle la parole autobiographique de Rousseau lorsqu'il est question de dévoiler le manque d'éthique qui sous-tend sa conduite:

D'honnêtes personnes mises à mal, des maris trompés, des femmes séduites, des accouchements clandestins, étaient là les textes les plus ordinaires, et celui qui peuplait le mieux les Enfants-Trouvés était toujours le plus applaudi. Cela me gagna; je formai ma façon de penser sur celle que je voyais en règne chez des gens très aimables, et dans le fond très honnêtes gens, et je me dis: "Puisque c'est l'usage du pays, quand on y vit on peut le suivre." Voilà l'expédient que je cherchais. Je m'y déterminai gaillardement sans le moindre scrupule, et le seul que j'eus à vaincre fut celui de Thérèse, à qui j'eus toutes les peines du monde de faire adopter cet unique moyen de sauver son honneur. Sa mère, qui de plus craignant un nouvel embarras de marmaille, étant venue à mon secours, elle se laissa vaincre. On choisit une sage-femme prudente et sûre, appelée Mlle Gouin, qui demeurait à la pointe Sainte-Eustache, pour lui confier ce dépôt, et quand le temps fut venu, Thérèse fut menée par sa mère chez la Gouin pour y faire ses couches. J'allai l'y voir plusieurs fois, et je lui portai un chiffre que j'avais fait à double sur deux cartes, dont une fut mise dans les langes de l'enfant, et il fut déposé par la sage-femme au bureau des Enfants-Trouvés, dans la forme ordinaire. L'année suivante, même inconvenient et même expédient, au chiffre près qui fut négligé. Pas plus de réflexion de ma part, pas plus d'approbation de celle de la mère: elle obéit en gémissant.³

Le récit de Rousseau *re-présente* l'abandon des enfants dans une perspective truquée. Tout se passe en fait comme si les responsables de cet abandon étaient les "très honnêtes gens" qui "peuplaient" l'hospice des Enfants-Trouvés. Le narrateur se dédouane par l'entremise d'une formule prête-à-l'emploi ("l'usage du pays") qui tout en universalisant une pratique pour le moins problématique d'un strict point de vue éthique est associée à d'"honnêtes gens". 1) D'honnêtes gens déposent leurs enfants au bureau des enfants, 2) j'y dépose, moi aussi, mes enfants, 3) je suis un honnête homme. Voilà le sophisme inhérent à la stratégie discursive de Rousseau. Quoique conforme aux règles de la logique, le raisonnement aboutit à une conclusion fautive que le récit de Rousseau ne parvient pas à cerner. Une ambiguïté s'y installe, et on a du mal à faire la part des choses. Le récit de la perte semble échapper à Rousseau dans la mesure où le moi qu'il veut *exécuter* en public est essentiellement celui d'une victime. Au fond de sa mélancolie, en dépit des actes qui ne relèvent que de ses choix existentiels, Rousseau veut offrir au public l'image d'un être marqué par un destin funeste. Il n'en demeure pas moins que la perte, bien à son insu, met en

place une sorte de spectacularité de la douleur. Le pathos qui en résulte nettoie tout, y compris la responsabilité de l'auteur dans l'abandon de ses enfants. Dans ce sens, Rousseau ouvre la voie à une herméneutique de la perte. Tout se passe chez lui comme si, afin d'atteindre autrui, il lui faut en premier anéantir le moi. Freud affirme que l'"analyse de la mélancolie nous enseigne que le moi ne peut se tuer que lorsqu'il peut [...] se traiter lui-même comme un objet"⁴. Dans le même ordre d'idées, on pourrait suggérer que le mélancolique au lieu de s'éliminer (élection extrême qui clignote certes toujours à l'horizon de son existence), choisit quelquefois de se faire lui-même objet d'écriture. Il fait ainsi d'une pierre deux coups: il évite la destruction radicale du moi sans pour autant renoncer à une certaine réification de sa conscience qui devient en quelque sorte la "cible" d'une écriture d'une analyse souvent implacable. C'est le cas de tous les écrivains qui n'hésitent pas à mettre à nu les zones les moins nobles de leurs vies. L'écriture autobiographique de Rousseau devient ici paradigmatique. Il n'est pas difficile de comprendre à présent le sentiment exacerbé de perte qui devait faire rage en lui pour qu'il éprouve le besoin d'avouer que les enfants qu'il avait eus avec sa compagne Thérèse Levasseur avaient tous, l'un après l'autre, été confiés à l'assistance publique. Lui, l'auteur d'*Émile ou De l'éducation* (1762), roman imprégné d'une pédagogie humaniste et novatrice qui vise à une formation intégrale de l'individu depuis sa naissance jusqu'au mariage. Freud relie ce type de comportement à une absence de honte:

Enfin nous ne pouvons qu'être frappés du fait que le mélancolique ne se comporte malgré tout pas tout à fait comme quelqu'un qui est, de façon normale, accablé de remords et d'auto-reproches. Il manque ici la honte devant les autres qui, avant toute chose, caractériserait ce dernier état, ou du moins cette honte n'apparaît de manière frappante. On pourrait presque mettre en évidence chez le mélancolique le trait opposé: il s'épanche auprès d'autrui de façon importune, trouvant satisfaction à s'exposer à nu.⁵

C'est d'ailleurs dans *Les Confessions* que l'on apprend que Jean-Jacques se plaisait à montrer ses fesses nues aux passants. Pourquoi ne pas mettre en rapport cette forme d'exhibitionnisme avec la "satisfaction à s'exposer à nu" dont parle Freud? Est-ce que, en forçant la note, l'exhibitionniste n'est pas justement celui qui, aveuglé à l'avance par la perte de son objet de désir, remet la partie la plus secrète de son corps au néant d'un regard anonyme? Est-ce que le mélancolique, à certains égards, n'aurait-il pas comme projet de noyer son désir (ainsi que le fruit de son désir) dans l'anonymat d'une masse amorphe, gluante, à la limite plus obscène que ses propres aveux? Remettre ses cinq enfants à l'hospice des Enfants-Trouvés serait-ce pour l'auteur des

Confessions une manière détournée et perverse de regagner l'anonymat dans lequel il avait été heureux? Mais ce qui compte aussi, c'est cette volonté de se dire dans le cadre d'un exhibitionnisme où le remords, la culpabilité et la honte s'effacent au profit d'une écriture paradoxale qui, à la limite, vise à innocenter le sujet par une fonction cathartique de la décharge du moi.

LES INSONDABLES VOLTIGES DE L'ÉTRANGER: ALBERT CAMUS, DANY LAFERRIÈRE, SERGIO KOKIS

Le mélancolique, tout comme l'étranger, cherche à se dédouanner aux frontières. L'altérité, réseau d'accès à l'autre, en est le carrefour par excellence. L'autre lieu, l'autre espace, l'autre temps, autrui et ses innombrables bifurcations, tout cela pointe vers des déplacements où la frontière devient le lieu de la transgression pour le mélancolique. En fait, voyager pour lui c'est transgresser. Pour gravir les échelons et franchir les seuils inhérents à chaque migration, il faut d'une manière ou l'autre satisfaire les besoins de soumission de la Loi. Le récit autobiographique d'auto-inculpation plaît à l'autorité car il légitime son statut tout en lui facilitant la tâche. Rien de plus instructif là-dessus que la *Lettre au père* de Kafka comme il sera étudié plus loin. L'auto-reproche s'avère donc une stratégie du mélancolique beaucoup plus qu'une faiblesse. Cette logique d'auto-dénigrement joue également un rôle très important dans l'oeuvre de Camus notamment *L'Étranger* et *La Chute*. La mélancolie associée aux différentes métamorphoses de l'étranger s'y découvre beaucoup plus constructive et métastratégique, si l'on peut dire, qu'un pur problème de deuil pathologique dont le travail n'a pas eu lieu. Il n'en demeure pourtant pas moins vrai qu'une réaction anormale à la perte de l'objet d'amour de même qu'une régression libidinale (les deux conditions de possibilité du deuil pathologique selon Freud) peuvent aussi s'expliquer par d'autres facteurs qui ne sont pas nécessairement reliés à une pure impossibilité de déplacer l'investissement libidinal. Il est vrai cependant que la pensée freudienne, avec la perspicacité qui la caractérise, nuance ce tableau en faisant jouer un rôle déterminant à l'ambivalence des sentiments chez le mélancolique qui l'amène à un conflit entre l'amour et la haine:

La perte de l'objet d'amour est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations d'amour. Là où la prédisposition à la névrose obsessionnelle est présente, le conflit ambivalentiel confère de ce fait au deuil une forme pathologique et le force à s'exprimer sous la forme d'auto-reproches selon lesquels on est soi-même responsable de la perte de l'objet d'amour, autrement dit qu'on l'a voulue. Dans ce

genre de dépressions névrotiques-obsessionnelles survenant après la mort des personnes aimées, nous sommes en présence de ce que le conflit ambivalentiel produit à lui seul lorsque ne s'y ajoute pas le retrait de la libido. Les causes déclenchantes de la mélancolie débordent en général le cas bien clair de la perte due à la mort et englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception, situations qui peuvent introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine ou renforcer une ambivalence déjà présente. Ce conflit ambivalentiel dont l'origine peut tantôt être rattachée davantage à la réalité, tantôt davantage aux facteurs constitutionnels, ne doit pas être négligé parmi les conditions présumées par la mélancolie. Si l'amour pour l'objet, qui ne peut pas être abandonné tandis que l'objet lui-même est abandonné, s'est réfugié dans l'identification narcissique, la haine entre en action sur cet objet substitutif en l'injuriant, en le rabaissant, en le faisant souffrir et en prenant à cette souffrance une satisfaction sadique. La torture que s'inflige le mélancolique et qui, indubitablement lui procure de la jouissance, représente, tout comme le phénomène correspondant dans la névrose obsessionnelle, la satisfaction de tendances sadiques et haineuses qui, visant un objet, ont subi de cette façon un retournement sur la personne propre.⁶

La "torture" dont parle Freud dans le cadre du conflit entre l'amour et la haine peut s'avérer essentielle pour comprendre le problème que pose l'irruption de la violence; les attitudes suicidaires propres au mélancolique peuvent probablement s'expliquer par une tentative de récupérer l'objet perdu en agressant le moi. Ainsi touché, le moi serait à même (par un curieux mécanisme de compensation) de redécouvrir l'autre. Mais je préfère plutôt ici relier la notion de violence à une production discursive se traduisant par une mise-en-scène de la "faute" au point que l'expression de la parole mélancolique débouche sur un véritable *spectacle* d'auto-inculpation.

La confession calculée de Clamence, le personnage de *La Chute* de Camus, emprunte la voie d'une mise-en-scène autant de la faute que de la parole en trompe-l'oeil qui lui sert d'appui. Il faudrait ajouter à cela une dimension théâtrale qui permet au discours mélancolique de berner son public. La violence verbale que le mélancolique exerce contre lui-même relève ainsi d'une forme de sadisme qui aboutit à une autoimmolation publique en quelque sorte. Tout se passe comme s'il fallait que le monde entier prenne note de sa souffrance. Ce n'est donc pas la cause de la souffrance qui est dès lors en jeu mais la souffrance elle-même. "Regardez donc ce que la souffrance fait de moi", semble nous dire le mélancolique. Il ne s'agit surtout pas d'avoir une prise sur elle, de la transformer. Le mélancolique subit l'interpellation de la souffrance avec une très grande

énergie et parfois même une sorte d'euphorie délectable. Tout en renonçant à lui faire obstacle, il épouse avec détermination la vague qui l'emporte. Cela pourrait expliquer l'enthousiasme lyrique de Meursault dans *L'Étranger* qui, ayant tout fait pour avoir la tête tranchée, semble attendre impatient (et presque avec soulagement) le moment de l'exécution finale:

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.⁷

La solitude de l'étranger est ainsi comblée par un geste paradoxal: ceux-là même qui le condamnent et l'ostracisent se transforment en un regard panoptique pétri de haine qui brise son isolement.

II: DANY LAFERRIÈRE: LES MASQUES DU NÈGRE

Ce regard derrière lequel se profile la Loi demeure le point de repère incontournable: c'est d'elle que l'étranger attend son impossible reconnaissance. Or l'étranger, par définition, c'est justement celui que l'on ne reconnaît pas. "Qui es-tu?", "D'où est-ce que tu viens?", "Que fais-tu ici?", ce sont des énoncés que l'étranger lit toujours dans le regard de celui qui l'observe. Ce geste qui consiste à toujours devoir décliné son identité l'agace et le maintient en éveil en même temps. Que ce soit la couleur de sa peau ou l'accent avec lequel il parle, l'étranger ne parvient que rarement à se mimétiser avec l'environnement qui l'accueille. Quoi qu'il dise, quoi qu'il fasse, il n'ignore pas que jamais il ne sera comme ceux nés sur place. Dany Laferrière en choisissant la figure du Nègre comme clef de voûte de son écriture joue sur l'anticipation du regard d'une société blanche curieuse, voire obsédée, de tout ce qui échappe à sa représentation. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* met en scène le stéréotype du Nègre (assumé comme étalon sexuel) sans parvenir cependant à vraiment le démonter. Mais c'est l'anticipation du regard de l'autre qui doit retenir ici notre attention. En comblant l'attente de ce regard, la parole étrangère de Laferrière cède aux sommations d'une logique du conflit basée sur la différence ethno-culturelle. En effet, le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* voit

dans l'accouplement Nègre/Blanche la logique explosive susceptible de déstabiliser l'ordre des choses:

Nous retournons à la table.

-Ton truc sur la sexualité, me dit-elle sans transition, c'est des clous.

-Ah! bon...

-Tu reprends tout simplement le mythe du Nègre Grand Baiseur. Je ne crois pas à ça, moi.

-Et c'est quoi ton idée à toi?

-Pour moi, Nègre et Blanc, c'est pareil.

-On parle sexualité, pas mathématique.

-Soit. Mais encore...

-Puisque tu m'as provoqué, je vais te dire le fond de ma pensée. Nègres et Blancs sont égaux devant la mort et la sexualité. Éros et Thanatos. Je pense que le couple Nègre/Blanche est pire qu'une bombe. Le Nègre baisant la Nègresse ne vaut peut-être pas la corde qui doit le pendre, mais avec la Blanche, il y a de fortes chances qu'il se passe quelque chose. Pourquoi? Parce que la sexualité est avant tout affaire de phantasmes et le phantasme accouplant le Nègre avec la Blanche est l'un des plus explosifs qui soit.

-L'émotion est nègre, n'est-ce pas là un mythe éculé?

-Oui, mais les Blancs ne peuvent pas gagner sur les deux tableaux. Ils s'affirment supérieurs aux Nègres partout et puis tout à coup, ils veulent être nos égaux quelque part. Dans la sexualité.

-Et les Blancs qui ne se croient pas supérieurs aux Nègres?

-Ceux-là, évidemment, n'ont pas de problèmes sexuels.⁸

Alors que dans *l'Étranger* de Camus l'autre (l'Arabe), n'avait pas de voix et terminait par être assassiné par Meursault⁹, le Nègre dans les textes de l'écrivain d'origine haïtienne prend abondamment la parole et n'hésite pas à faire l'éloge de la célébrité et de l'argent en tant que valeurs américaines qu'il épouse sans trop de scrupules au nom d'un passé de misère. Cet éloge explicite et peu nuancé de ce que nos sociétés occidentales ont probablement de plus problématique ne peut que surprendre, bien entendu, venant d'un auteur qui vient du pays le plus démuné des Amériques. Bien que son écriture fasse souvent la part belle au cliché, Laferrière interroge les conditions qui rendent le Nègre une métaphore de la sexualité débridée en Occident. La place de nouveau considérable qu'occupe le sujet liée à la logique postmoderne avec son accent sur une culture de l'hétérogène font en sorte que cette figure "marginale" prenne soudainement une place importante dans le cadre de la littérature migrante au Québec. Alors

que la parole littéraire au Québec allait surtout dans le sens de renforcer l'appartenance à la communauté francophone "pure laine"¹⁰, l'irruption de la voix du métèque sous la figure du Nègre remet en question cet état de choses. André Lamontagne a raison de souligner qu'en déléguant la voix narrative à un personnage explicitement placé en situation minoritaire¹¹, Laferrière brise avec le dominant du roman québécois qui voit l'autre à partir d'une perspective en trompe-l'œil où sa différence est figée d'avance. Derrière ce travail mi-ironique mi-naïf se cache une soif de reconnaissance qui frise parfois la révolte. De même que chez l'Argentin Manuel Puig¹², l'écrivain haïtien met en place un imaginaire gavé de mythes hollywoodiens, notamment celui de la femme blonde:

[...] La blonde est un être à part. Premier principe: elle le sait. Deuxième principe: si tu sais cela, tu sais tout, frère. Je l'analyse minutieusement parce qu'elle est un des phantasmes les plus puissants de l'Amérique. Quelque chose qui se trouve au cœur de nos rêves les plus fous. Cet obscur objet du désir reste quand même l'être le plus proche de la lumière. Cette lumière qui semble l'éclairer de l'intérieur. La peau diaphane. L'odeur du lait de vache. C'est ce qui attire le Nègre (l'odeur du lait). Pour ma part, je dirais que ce genre de femme (blonde, jambes longues et fines, sourire légèrement méprisant) constitue l'échec personnel de ma vie. Non seulement j'ai perdu cette bataille, mais j'ai été aussi humilié dans mon identité même. Toujours ce bon vieux Ts'ao Ts'ao: "C'est un terrain d'où il est difficile de revenir". Elles m'ont littéralement ignoré durant deux décennies. Cette façon de regarder dans ma direction sans jamais me voir. L'impression d'être un mur lisse et blanc. Sans aucune aspérité. L'œil ne peut s'accrocher nulle part. En un mot, vous n'existez pas. D'où tient-elle une telle capacité de mépris?¹³

Le "mépris" évoqué par le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre* est-elle une arme ou un fruit? semble pouvoir être interprété à l'intérieur d'une dialectique de reconnaissance entre le Maître et l'esclave. Derrière les traits que le Nègre prête à "la blonde" se dessine le profil du pouvoir. Le regard qui ne voit pas l'autre (le Nègre, l'étranger, l'immigré), beaucoup plus qu'un constat, opère comme une plainte. Le sujet périphérique avec le crâne bourré d'images préconstruites, aliéné par rapport au pays d'origine, ne peut assumer son désir qu'en position de dépotoir, de déchet. En effet, c'est en fonction d'humilié, d'excroissance tiers-mondiste qu'il formule sa parole de désir. D'où le sentiment d'"échec" qui s'empare de lui lorsqu'il porte le regard vers l'objet de son désir. Le référent originaire, Haïti, devient

l'espace dont il faut se déprendre pour parvenir à combler le manque. La soif de "célébrité", les concessions qu'il fait aux formules commerciales, le fait qu'il soit prêt à foncer dans une carrière littéraire où l'exigence et la rigueur intellectuelles et artistiques ne sont pas toujours au rendez-vous, illustrent une démarche d'écriture interpellée par le vide qu'éprouve l'étranger qui doit à tout prix "réussir" s'il ne veut pas sombrer dans le néant du grand mythe américain. Face à la blonde, le Nègre reste en suspens. Sa parole se fige; c'est la défaillance du langage dont parle Quignard¹⁴ qui le ligote tout à coup. Interdit d'oralité, le Nègre dépose les armes pour assister au "théâtre de la cruauté"¹⁵ qui fait de lui un pur regard abîmé dans la contemplation du Maître. Ce mécanisme de reconnaissance l'éblouit au point qu'il fait inlassablement appel à une sexualité primitive dans le but de sortir de sa prostration. Se met en place une ocnophilie¹⁶ fantasmatique qui est le fruit de son aliénation de sujet en position de dépotoir. L'anonymat dans ce contexte a pour lui des résonances négatives. Ignoré par la Blonde, il éprouve le monde américain comme le principal défi de son existence. Ce qu'il nomme son "identité" passe alors par une récupération de la virilité du Nègre telle qu'elle est représentée (à gros coups de stéréotypes) dans l'imaginaire collectif occidental. Ici se trouve la force et la faiblesse tout à la fois de l'écriture de Dany Laferrière; le fait de récupérer, pour ainsi dire, la *dépouille* (discursivement parlant tout au moins) du Nègre pour en faire sa matière prime constitue en soi-même une stratégie narrative intéressante et novatrice dans le cadre de l'espace littéraire québécois; cependant, l'on constate en même temps que ses romans ne remettent pas en question la vision préconstruite de l'hypersexualité du Nègre mais vont jusqu'à la légitimer:

-Quand est-ce que vous allez arrêter de provoquer les gens et sortir une fois pour toutes ce que vous avez dans le ventre?... Vous ne pourrez pas contenir très longtemps cette souffrance que je sens en vous.

-Ah! les catholiques... Quel sens de la souffrance! Je ne provoque pas les gens. J'analyse les clichés à propos de la sexualité. La sexualité interracial est tout simplement un bon sujet, si l'on est amateur... Au début, je voulais détruire ces clichés... Ah! ah! ah!... Quel naïf j'étais! Je suis tout de suite arrivé à cette conclusion qui m'a littéralement terrifié: la plupart des clichés sur les rapports sexuels entre le Nègre et la Blanche sont vrais. Tout est vrai dans cette histoire. J'ai été d'abord effrayé. Ensuite, j'ai repris mes esprits afin de rendre compte à mes lecteurs des résultats de mon enquête. Je suis un écrivain. Un reporter des rapports humains.¹⁷

L'énoncé selon lequel les clichés sur les rapports sexuels entre le Nègre et la Blanche sont vrais révèle une certaine absence de profondeur concernant le traitement des enjeux sous-jacents aux interactions interculturelles dans le

roman de Laferrière. Cela est d'autant plus remarquable que la somme de vécu investie dans chacun des textes semble aller vers une représentation soucieuse de subvertir les idées reçues sur l'altérité du Nègre en Occident. La figure du Nègre prend place au détriment de l'identité proprement haïtienne. Ce choix narratif paraît sous-tendu par une stratégie qui mobilise en fait le stéréotype du sujet noir virilement puissant dont la pertinence est posée comme vérité universelle. Tout se passe comme si la figure de l'immigré haïtien à elle seule ne pourrait pas attirer l'attention que réclame l'agonistique de reconnaissance dans laquelle s'engage la parole romanesque de Dany Laferrière. La figure de l'immigré haïtien est donc tacitement oblitérée afin que le stéréotype du Nègre puisse émerger comme seul et unique héros capable de livrer cette lutte pour la reconnaissance qui sous-tend l'écriture de Laferrière. Cette occultation du sujet haïtien renforce ainsi le cliché que le discours romanesque présente comme "vrai". Une parole littéraire dont la fonction serait d'exprimer la vérité du stéréotype, voilà ce que Dany Laferrière paraît viser comme projet lorsqu'il s'agit de représenter l'altérité du Nègre.

III: SERGIO KOKIS: L'ÉTRANGER DANS TOUS SES ÉTATS

La figure de l'étranger chez Sergio Kokis (contrairement à celle de Dany Laferrière) découvre un ludisme de surface qui vise en réalité à épouser la neutralité de l'anonyme. Il s'agit d'un masque permettant à l'étranger de ne pas être repéré tout en se protégeant des menaces suspendues à l'horizon de tout exil:

Je me revois à la sortie de l'aéroport, m'étonnant de la taille énorme des automobiles, de l'apparence moderne de cette grande ville où je pouvais enfin me perdre, passer inaperçu. Rien ne m'y attachait, aucun souvenir, aucune souffrance. L'étranger porte un masque d'apparence anodine pour être accepté, pour qu'on le laisse en paix. Il n'est pas sûr des autres, ni prêt à abandonner sa nature profonde. Il joue un jeu pour s'intégrer. Par l'orifice des orbites il essaie d'apprendre à son corps cette danse qu'il singe mais qu'il ne ressent pas. Tel un nègre sur une patinoire, je m'agitais, maladroit et déséquilibré, cherchant à ne pas être ridicule à leurs yeux. Rien que pour un certain temps, en attendant que les choses se tassent là-bas.¹⁸

Le pavillon des miroirs, parole-clé de l'œuvre romanesque de Sergio Kokis, voit le lieu où s'accomplit l'exil comme un laboratoire mémoriel pour l'étranger; c'est là qu'il pourra en fin donner libre cours au conglomerat d'images que constitue son 'passé'. En conflit souvent les unes avec les

autres, ces images réclament de l'étranger un mimétisme stratégique afin de pouvoir franchir le seuil qui effacerait l'impression de flottement dans laquelle vit l'artiste migrant. La figure de l'étranger-anonyme revêt ainsi une double fonction; elle permet une intégration circonstancielle (purement stratégique) tout en suscitant la libre expression de fantasmes, d'images archétypales ainsi que des rêveries capables de se substituer à l'espace et au temps dans lesquels opère la voix venue d'ailleurs. L'étranger évite ici les sentiers battus dans la mesure où il refuse d'endosser les représentations stéréotypées du même toujours avide de confirmer l'idée qu'il se fait de l'autre. À l'écoute exclusive de ses propres images, l'étranger offre le masque de l'anonyme telle une toile blanche sur laquelle le stéréotype n'a plus de prise. *Dites de moi ce que vous voudrez; je suis ailleurs*, semble nous dire, non sans un brin d'ironie, l'étranger de Kokis. Étranger partout, y compris chez lui, il appert que le personnage se découvre de nulle part à partir du moment où il refuse d'être enfermé dans une idée toute faite de son lieu d'origine. Les clichés sur le carnaval et les lieux communs sur la samba ne font qu'approfondir son sentiment d'étrangeté. À cela s'ajoute que l'étranger du *Pavillon des miroirs* pratique un art figuratif dont les portraits torturés ne cadrent pas avec l'idée que l'on se fait du Brésil, pays d'origine de l'auteur et dans lequel se déroule le roman:

[...] Tout gênait mes visiteurs. Je me sentais encore plus mal à l'aise de devoir expliquer les légendes ou les références historiques que personne ne connaissait, les citations de poèmes que personne n'avait lus. Leurs commentaires étaient déplacés, avec des silences lourds comme lorsque quelqu'un n'ose pas demander où sont les toilettes. Le pire, c'étaient les réflexions béates sur le malheur des pauvres gens, sur le tiers monde ou, lorsque trop angoissés, ils poussaient la bienséance jusqu'à suggérer des interprétations sauvages sur ma propre personne. Très pénible, en effet. Je ne sais pas vraiment quoi faire dans ces situations, quand je dois arrêter de parler, si je dois montrer d'autres tableaux, comment je devrais abréger la visite. Heureusement que les gens savent réagir, qu'ils sont mondains, jouant avec le regard et le corps pour changer de sujet, s'extasiant sur un objet quelconque de mon atelier pour dévier des tableaux. Ou alors sachant que je viens de là-bas, ils bifurquent sur le carnaval ou la samba.¹⁹

Grâce à ce double exil, l'étranger se dérobe aux politiques de représentation du stéréotype. Ni les tableaux du personnage ni le peu d'empressement qu'il met à épouser les images prêtes à l'emploi de la société d'accueil font de lui un assimilé; il tient d'ailleurs à conserver une neutralité intrinsèque à l'anonyme qui réserve sa voix profonde pour

une communion avec des images hostiles à toute forme de pacte avec le stéréotype. Le stéréotype désigne ici ce qui cherche la conformité de l'étranger, son assimilation à une image préconstruite. L'étranger, condamné à un deuil perpétuel, cherche à multiplier les preuves de son incapacité à saisir la Chose;²⁰ attaché ainsi à une intensité dépourvue de présence, le personnage de Kokis ne peut que multiplier en atelier (c'est là son cocon matriciel, le centre même de sa quête narcissique) l'impossible portrait de l'inassouvisable et de ce qui, somme toute, demeure irréprésentable. Dès lors on comprend mieux l'étonnement et l'incompréhension des visiteurs qui s'attardent sur les toiles de l'étranger; peintes à la bile noire de la mélancolie, l'humeur qu'elles dégagent ne sont que les signes d'une recherche phénoménologique (l'art de l'étranger se veut un pont entre sa mémoire et le passé en tant que phénomène à jamais perdu) vouée à l'échec. À travers les visages crispés qui s'agglutinent en grappes de désespoir, le spectateur est pris de malaise en s'éprouvant témoin d'une atmosphère appesantie par l'haleine décomposée de la mort. Serait-ce la grande fiancée de l'étranger? Sa seule amie? Leurs noces, différées à la limite de l'insoutenable, découvriraient-elles enfin l'autisme affectif dans lequel s'enferme le personnage confronté à l'exil? Ce décalage d'identité que l'étranger constate entre son lieu d'origine, son passé, et "le monde palpable"²¹ sera l'espace-temps dans lequel il inscrira les signes aveugles de son errance. Le passé mal-aimé qu'il ressent souvent comme un boulet cache au fond une fracture entre lui et ce dont il a été séparé que le mot 'passé' ne fait plus que creuser. L'atelier surgit alors comme le lieu dans lequel exorciser les revenants qui maintiennent le désir de l'artiste migrant en suspens; l'ultime reconnaissance de l'étranger s'avère ainsi ne pouvant être que celle de la mort. Utopie radicale et absurde tout à la fois. L'étranger du roman de Kokis s'inscrit donc dans une parole-pour-la-mort qui nous éclaire sur l'impossible tâche qui attend le sujet déraciné lorsqu'ils s'acharne à représenter son passé.

DES ALTÉRITÉS MINEURES: PAROLE LITTÉRAIRE ET LANGUE DE BOIS

L'écrivain cubain Alejo Carpentier, dans son roman *Concierto barroco*²², présente la prise de conscience du "Nègre" cubain Filomeno lors de sa rencontre avec la culture européenne au moment du Carnaval de Venise. Après avoir affirmé son identité cubaine à travers son attachement à la musique, le personnage périphérique de Carpentier prend soudainement conscience d'être pris en Europe pour un masque de lui-même. C'est-à-dire qu'il n'est perçu qu'en fonction de l'idée que la société italienne de l'époque se fait d'un Noir. Un Noir par surcroît au service d'un maître qui,

lui, s'en sert pour mettre en valeur son rang social. *Concierto barroco* nous décrit donc un Noir qui représente un symbole de la réussite du Blanc. La soumission du Noir, sa qualité d'esclave en quelque sorte, l'échec de sa liberté en tant qu'individu sont des qualités et des signes extérieurs de richesse pour la classe sociale au pouvoir. La démarche de Carpentier, comme on le voit, s'inscrit elle aussi à l'opposé de celle de Dany Laferrière. *Concierto barroco* cherche, en effet, à démonter les mécanismes faisant que le sujet périphérique à la peau noire aboutisse à une sorte de déguisement de lui-même lorsqu'il engage sa parole dans une lutte de reconnaissance. La reconnaissance dans le roman de Carpentier ne réduit pas son identité à une pure question de sexualité. Pour être accepté pour ce qu'il est plutôt que pour ce qu'il irradie comme cliché, le sujet doit d'abord déclinier son identité en fonction d'un horizon d'attente largement nourri par le stéréotype. Ne pouvant que se placer là où le regard réificateur de l'Européen l'attend, le Noir Filomeno disposera d'une marge de manoeuvre limitée mais somme toute efficace. Grâce à une recontextualisation historique de ses conditions matérielles d'existence, le roman laissera transparaître une ironie décapante moyennant laquelle le personnage parviendra à faire entendre sa musique hybride et déroutante. Le personnage de Carpentier s'emploie à une subversion du stéréotype, et par là même du discours ayant le pouvoir de figer l'autre (le différent, l'étranger, le "Nègre" comme dirait Dany Laferrière) dans des traits préconstruits. On voit dès lors les différentes politiques de représentation qui séparent l'écrivain cubain de l'auteur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*.

Le procédé métonymique utilisé par Dany Laferrière (association d'une identité à un seul trait, qui peut du reste s'avérer faux) rappelle les formules administratives dans lesquelles l'on demande à la personne de s'identifier "comme membre d'une minorité visible" en fonction d'étiquettes aussi vagues et imprécises que "les habitants de l'Asie méridionale" ou "les Latino-Américains".²³ Une même logique de classification qui transforme l'autre en chose peut alors sous-tendre et la langue administrative et la parole littéraire. Le gouvernement canadien, à travers ses différents organes institutionnels, établit des partages en fonction des origines culturelles et de la couleur de la peau. La notion de "minorité visible" y trouve ses conditions de possibilité. Il s'agit en fait d'un fourre-tout permettant d'embrasser toute une série d'individus dont le seul point commun est celui de ne pas appartenir à l'Europe. Là s'établit le premier partage grâce auquel la machine à pondre des statistiques peut s'emparer des spécificités identitaires pour les compresser sous le seau de la race.²⁴ Loin de respecter une altérité, ce procédé ghéttoïse et marginalise des individus dont la différence n'est établie qu'en fonction de la couleur de leur peau:

On estime que des personnes appartiennent à une minorité visible selon la définition aux fins de l'équité en matière d'emploi qui entend par minorités visibles les personnes autres que les autochtones, qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche. La population des minorités visibles comprend ceux qui déclarent appartenir à l'un des groupes suivants: Chinois, Asiatiques du Sud, Noirs, Arabes ou Asiatiques de l'Ouest, Philippins, Asiatiques du Sud-Est, Latino-Américains, Japonais, Coréens et Insulaires du Pacifique.²⁵

La langue de bois administrative s'abrite derrière "l'équité en matière d'emploi" afin de procéder à son classement ethnique. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de faire un procès d'intention à la langue de bois officielle pratiquée au Canada et ailleurs, mais de souligner que même avec les meilleures intentions, on risque parfois de précariser le droit à une différence non stéréotypée de celles et ceux que l'on prétend protéger. C'est justement cette langue de bois dont le but est de chosifier l'autre qu'il faut mettre en rapport avec la parole littéraire. Aussitôt qu'un trait unique (la couleur de la peau ici) est identifié comme dénominateur commun ("minorité visible") pour des cultures et des peuples aussi différents, complexes et intrinsèquement variés que des Chinois, des Arabes et des Latino-Américains (parmi lesquels, au demeurant, l'on peut trouver des Noirs, des Indiens, des Blancs, des Métis et des Jaunes), on est confronté, pour le moins, à un emploi, si j'ose dire, totalitaire du langage. Le rapport suspect entre la formulation des énoncés et le pouvoir est d'ailleurs à l'origine de ce que Barthes appelle "langue fasciste"²⁶.

Le terme "minorité" vient du latin *minoritas*, extrait à son tour du latin classique *minor*, qui veut dire "moindre". Le mineur c'est donc le plus petit, l'inférieur, celui qui doit être mis sous tutelle. Sa raison dépend d'une autorité sans laquelle elle ne peut fonctionner. En réalité, elle n'est jamais reconnue car, d'une manière ou d'une autre, elle est perçue comme barbare, étrangère à l'espace de civilisation du même. Qu'on le veuille ou non, l'assignation de quelqu'un à résidence (celle de la "minorité visible") relève d'une forme de paternalisme insidieux, et probablement dangereux à moyen terme pour la société qui l'emploie. Ce regard officiel qui projette la différence comme mineure est consubstantiel à une performativité dialectique qui fait de l'autre ce qu'elle énonce. Là aussi la littérature permet de comprendre la logique inhérente à ce regard dans la mesure où elle se révèle capable d'anticiper l'arrêt de mort dont est porteuse la langue de bois.

IV: LETTRE AU PÈRE DE KAFKA: LES MÉTAMORPHOSES DE L'ÉTRANGER

Le texte littéraire révèle comment l'étranger est piégé dans le carcan du langage avant que la réalité brute ne déferle sur lui. Dans l'espace du roman, le langage *est* d'ailleurs la seule réalité possible. La mise à mort de toute forme d'altérité passe d'abord par une carceralité discursive. Pour effacer les traits différentiels qui font signe chez l'autre, la violence exige un arrêt sur image. L'immobilisation de l'autre passe par une mise en place de mécanismes langagiers de nature à pétrifier toute forme de différence susceptible de s'écarter de la "norme". Pour Kafka (clef de voûte de la sensibilité moderne), cette violence commence à la maison sous le regard du père qui rase les crêtes de liberté du fils. La violence cherche ici une conformité à une vision qui lutte pour imposer une seule perspective. L'espace domestique constitue ainsi le microcosme dans lequel se concentre une dynamique d'évacuation et de rejet de différences. C'est la scène paternelle par excellence où se joue le destin du fils. Et cela, à la limite, est bien plus important que de savoir si Kafka dit vrai ou non lorsqu'il rend responsable son père de son malheur.²⁷ Toute l'œuvre de Kafka souligne que les registres variés, souvent d'une très grande finesse, qui accompagnent la voix du fils doivent se mettre en veilleuse au profit de l'autorité. Et c'est par la parole en tout premier lieu que cette autorité s'exprime. Car il faut avant tout réduire la marge de manoeuvre de la différence du fils pour pouvoir enfin l'éliminer, ou tout au moins la neutraliser. Dans ce cadre d'analyse (et toujours à la lumière de l'œuvre de Kafka), le roman a la capacité d'anticiper des savoirs sur la destruction de l'autre. Détruire l'autre c'est tout d'abord, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le re-présenter. Tous les textes de Kafka confirment cette hypothèse. *La Métamorphose*, *Le Procès* et *Le Château* multiplient des savoirs sur la précarité croissante de l'individu. Cette fragilité commence par les *trappes* que le langage active dès qu'il s'agit de nommer l'autre. Les clichés, les stéréotypes, les lieux communs, les expressions toutes faites, les métaphores lexicalisées peuvent être vus comme des trappes, ou des pièges, dans lesquels les sujets sont inféodés à une logique réductrice. Parler veut alors dire être broyé d'une manière ou d'une autre par les engrenages qui transforment l'autre en dépouille de lui-même. Dans ce broyage de l'autre intervient la peur. C'est elle probablement la compagne la plus fidèle de l'étranger après la mélancolie. Kafka, étranger parmi des étrangers, sait que sa parole sera toujours celle d'un acrobate. Mais son étrangeté même (liée en partie à son caractère minoritaire) font d'elle un levier grâce auquel sauter par-dessus l'épaule du père qui l'opprime. À l'origine de la peur, il y a un danger réel ou imaginaire. Afin de survivre, l'étranger qu'il est

doit se confier à une intensité extrême de l'expression face aux menaces qui assombrissent son horizon. Kafka dont l'écriture en dernière instance ne parle que de l'impossibilité d'être soi-même, nous découvre la figure de l'étranger au sein de la famille. Étranger au père surtout et avant tout. Étranger à cette force que le fils ressent comme une menace et une bombe à retardement. Il sent qu'un jour cette force qui l'a fait naître l'émiettera en mille morceaux, ou s'abattra soudainement sur lui de tout son poids pour l'écraser à tout jamais. Vivre à côté père veut dire alors vivre *tout contre* le père. Quoique paradoxal, dans l'imaginaire du fils, le père joue le rôle du pire ennemi: celui qui dort sous le même toit. Peu importe ici si le père dont parle Kafka est vrai ou faux. La seule chose qui compte c'est l'espace que le regard du père prend dans l'imaginaire du fils; au fait, il prend tout son espace vital. À cet égard, d'un strict point de vue littéraire, le père imaginaire c'est le père réel. Rien de moins étonnant que ce soit la peur qui pousse le fils à prendre la plume lorsqu'il s'agit de parler au père:

Très cher père,
Tu m'as demandé récemment pourquoi je prétends avoir peur de toi. Comme d'habitude, je n'ai rien su te répondre, en partie justement à cause de la peur que tu m'inspires, en partie parce que la motivation de cette peur comporte trop de détails pour pouvoir être exposée oralement avec une certaine cohérence. Et si j'essaie maintenant de te répondre par écrit, ce ne sera encore que de façon très incomplète, parce que, même en écrivant, la peur et ses conséquences gênent mes rapports avec toi et parce que la grandeur du sujet outrepassa de beaucoup ma mémoire et ma compréhension.²⁸

Écrire c'est donc pour Kafka oser nommer ce qui le tenaille au point de le rendre inapte au mariage, incapable d'assumer une sexualité mûre, accroché à une écriture sous le signe du désespoir, etc. Dans ce texte bref qui contient en condensé toute son oeuvre, Kafka essaie de comprendre ce lien étrange et paradoxal que constitue la peur entre la victime et le bourreau. La peur crée un lien de dépendance entre le fils et le père. Ce qui le limite semble en même temps se transformer en une raison d'être. La peur qui le rend hésitant jusqu'à la paralysie peut aussi devenir une raison de vivre. *Regarde-moi, père, saltimbanque de la peur*, semble dire Kafka entre les lignes. Les indécisions, les impasses, les échecs y puisent des tentatives d'explication. Kafka a besoin d'analyser cette peur enracinée en lui depuis son enfance pour pouvoir comprendre (ou ne pas comprendre) le sens de sa vie. Le report de ses projets de mariage, sa carrière plutôt morne de bureaucrate, son écriture de juif marginalisé écrivant en allemand,

tout passe à la loupe de la peur. Son choix même d'une écriture *mineure* (faite maison?), carcérale à la limite, restreinte en tout cas, fait de lui le bouc émissaire du désir du père qui veut à tout prix le garder entre les quatre murs d'un univers *domestique* impitoyable. Au fond, la peur, l'être de la peur, est indissociable de la figure du père. C'est là qu'elle prend sa source comme un horizon indépassable. Pour Franz, être fils revient donc à avoir peur. Fils de la peur, Kafka voit dans les figures animales la meilleure stratégie pour exprimer la logique primitive de ce sentiment-passion. Étudier les "conséquences" de cette peur sur sa vie sera la tâche du fils. Une activité herméneutique intense, fébrile, inépuisable, vrombit à chaque ligne de son texte. Kafka sait que sa parole (parole fécondée par la peur) est foncièrement incompatible avec les attentes du père. Jamais il ne lui enverra la lettre. Ce n'est donc pas lui le destinataire de cette parole prise d'effroi. Kafka s'adresse au père qu'il n'a jamais eu. Le père que l'étranger garde dans son for intérieur comme un souvenir du futur. Un père reconstruit à partir des lacunes du père réel:

J'étais un enfant craintif, ce qui ne m'empêchait pas d'être têtu, comme le sont les enfants; il est certain aussi que ma mère me gâtait, mais je ne puis pas croire qu'on n'eût pu obtenir tout ce qu'on voulait de moi en me parlant sur un ton affectueux, en me prenant posément par la main, en me regardant avec bonté. Or tu es bien, au fond, un homme bon et tendre (ce qui suit n'y contredira pas, car je parle uniquement de l'apparence que tu prenais aux yeux de l'enfant quand tu agissais sur lui), mais tous les enfants n'ont pas la persévérance et l'audace de chercher aussi longtemps qu'il faut pour arriver à la bonté. Tu ne peux traiter un enfant que selon ta nature, c'est-à-dire en recourant à la force, au bruit, à la colère, ce qui, par-dessus le marché, te paraissait tout à fait approprié dans mon cas, puisque tu voulais faire de moi un garçon plein de force et de courage.²⁹

Le père veut un fils à son image, une copie conforme à l'idée qu'il se fait de ce que doit être un homme; le fils regarde le père d'en bas: sa peur est rampante, visqueuse, elle colle à sa peau comme une seconde nature au point qu'il ne pourra jamais confronter le père en face, et encore moins franchir le seuil entre l'apparence du père et sa réalité. L'image du père comme apparence permet ainsi une politique de la peur que le fils mettra toute une vie à mener à nul port: celui d'une littérature de l'anéantissement. Le père doit toujours avoir le bénéfice du doute pour que le fils poursuive sa tâche herméneutique jusqu'à la fin de ses jours. Mon père, était-il bon? Était-il méchant? Afin de

pouvoir répondre à cette question cruciale, il faudrait d'abord être capable d'émettre un jugement, voire de condamner. Mais un père peut être craint ou aimé mais jamais condamné. La force du père réside dans le fait qu'il se dérobe à toute forme de condamnation. On ne condamne pas la parole de la Loi. On la subit, tout au plus on l'interprète. Trancher, en outre, voudrait dire pour le fils prendre enfin le taureau par les cornes et, qui sait?, parvenir un jour à évacuer la peur ou, du moins, l'appriivoiser.

La peur, tout en étant à l'origine d'une sorte de paralysie ontologique chez Kafka, n'est pas exempte d'une certaine dose de séduction. Comment expliquer autrement le regard presque médusé que le fils porte parfois à l'endroit du père en dépit des ravages causés par la peur?

[...] Là où j'étais encore le plus à l'aise, c'est quand il t'arrivait de te déshabiller le premier et que je pouvais rester seul dans la cabine pour retarder la honte de mon apparition publique, jusqu'au moment où tu venais voir ce que je devenais et où tu me poussais dehors. Je t'étais reconnaissant de ce que tu ne semblais pas remarquer ma détresse, et, d'autre part, j'étais fier du corps de mon père. Il subsiste d'ailleurs aujourd'hui encore une différence de ce genre entre nous.³⁰

La force du père repose sur un corps grand et puissant que le fils voit comme celui d'un géant. Le corps du père provoque l'admiration et l'écrasement du fils à la fois. C'est un corps qui se confond avec les limites de l'univers; c'est un corps-mappemonde qui détermine à l'avance les frontières qu'il est impossible de traverser. La réalité est ainsi soufflée au profit de ce simulacre grotesque dicté par la peur de l'enfant. L'image du père comme microcosme de l'univers renforce cette peur qui se lit alors comme une réalité inébranlable. C'est à partir de là que le fils éprouve de la honte lorsqu'il observe son propre corps. À l'aune de la force physique du père, le fils *perd* le lien avec son corps qui devient ainsi la preuve de son échec. Une carcasse lamentable, la dépouille de quelqu'un qui ne sera pas. Kafka éprouve son corps comme une dépouille avant la lettre. Il s'agit d'un corps que la force de la vie déserte; enfant, il se découvre mort alors même qu'il est à l'aube de la vie. D'où le cauchemar dans lequel il se retrouve lorsqu'il doit se déshabiller devant le regard du père, mesure suprême de toute chose. Cette perte du propre corps sous le regard du père est essentielle pour comprendre la logique de la métamorphose chez Kafka. Incapable d'assumer son corps ("maigre, chétif, étroit"³¹), le fils s'identifie avec des formes animales abjectes. Grégoire Samsa, le personnage principal de *La Métamorphose*, est changé en cancrelat à son réveil:

Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux.³²

Sous le regard horrifié de sa famille, il gardera sa conscience jusqu'à la mort comme la preuve d'une lucidité d'homme qui a égaré son enveloppe humaine. C'est l'homme-dépouille qui fait irruption dans l'espace littéraire de la modernité. Puisque l'on ne saura jamais ce que le corps du fils peut, l'on détaillera au moins ses restes, la dépouille de ce qu'il fut. Comme pour l'étranger de Sergio Kokis, le personnage de Kafka cherchera toujours en vain de composer avec un présent qui le transforme en dépouille de lui-même. Le fils ne signifie au fond qu'en tant que future dépouille, d'où son bannissement et son exil. Cette exclusion du monde "normal" opère comme une dernière alternative face au regard du père. Devenir un cafard, un insecte répugnant, voilà la marge de manoeuvre du corps du fils face à la force du père. Cette force attire et pulvérise l'enfant. Mais la séduction du père ne s'arrête pas à sa seule force physique. Adhérée à ce corps "fort, grand, large"³³, il y a une opinion qui fait la pluie et le beau temps. En fait, le discours du père se substitue au réel grâce à un premier moteur qui surprend et séduit le fils: une confiance illimitée en lui-même. Le doute est étranger à l'univers du père. C'est simple, il ne doute pas, il opine:

À ceci répondit par la suite ta souveraineté spirituelle. Grâce à ton énergie, tu étais parvenu tout seul à une si haute position que tu avais une confiance sans bornes dans ta propre opinion. Ce n'était pas même aussi évident dans mon enfance que cela le fut plus tard pour l'adolescent. De ton fauteuil, tu gouvernais le monde. Ton opinion était juste, toute autre était folle, extravagante, *meschugge*, anormale. Et avec cela, ta confiance en toi-même était si grande que tu n'avais pas besoin de rester conséquent pour continuer à avoir raison. Il pouvait aussi arriver que tu n'eusses d'opinion du tout, et il s'ensuivait nécessairement que toutes les opinions possibles en l'occurrence étaient fausses, sans exception. Tu étais capable, par exemple, de pester contre les Tchèques, puis contre les Allemands, puis contre les Juifs, et ceci non seulement à propos de points de détail, mais à propos de tout, et, pour finir, il ne restait plus rien en dehors de toi. Tu pris à mes yeux ce caractère énigmatique qu'ont

les tyrans dont le droit ne se fonde pas sur la réflexion, mais sur leur propre personne. C'est du moins ce qu'il me semblait.³⁴

L'autonomie intellectuelle dont fait preuve le père semble fasciner le fils. Le fauteuil paternel s'érige comme un trône. Ses jugements irrévocables ne laissent personne debout. La force réapparaît ici sous la forme du tyran qui écrase tout sur son passage, y compris la raison. Cette mise hors-lieu de la raison par le père explique probablement l'univers arbitraire dans lequel évoluent les personnages de Kafka. Dans un monde où personne ne connaît les règles du jeu, l'on ne peut qu'être en faute. La culpabilité du fils, son fardeau le plus lourd, y trouve sa condition de possibilité. Condamné à toujours enfreindre des lois qu'il ne connaît pas, le fils accroît sa culpabilité dès qu'il essaie de s'affranchir des seuils (le mariage, l'écriture, etc.) qui *coincident* son désir. Dans ce contexte, la relation d'altérité est toujours compromise. Une opacité flotte entre les sujets. Aucun engagement n'est possible car l'incertitude face à la Loi rend toute tentative de rapprochement vaine. Le cauchemar (sous la forme de la métamorphose animale) risque d'intervenir à n'importe quel moment faisant en sorte que la reconnaissance humaine s'efface. Être vu comme une "vermine" serait alors l'échec le plus cuisant d'une altérité aux abois. La forme animale avec conscience humaine constitue alors la figure la plus extrême de l'étranger. L'œuvre de Kafka représente ainsi l'altérité comme une impasse par rapport à laquelle la voie de la dépouille animale est une tentative d'échapper aux interpellations du discours du pouvoir.

V: TRUISMES DE MARIE DARRIEUSECQ: LE MONDE VU DEPUIS LES YEUX D'UNE TRUIE

Le roman *Truismes* de Marie Darrieusecq met en scène l'animalisation d'une femme au sein d'une société régie par la manipulation de l'image et la prédation capitaliste. La figure de l'étrangère y révèle les contraintes qui pèsent dans nos sociétés occidentales sur le corps de la femme. Écrit à la première personne, le roman explore la métamorphose d'une femme en truie. D'où l'ironie du titre qui joue avec l'image de la femelle du porc et la vérité d'évidence. La symbolique du "cochon" imprègne le texte dès le début grâce à une exploitation stratégique de l'imaginaire qui l'accompagne:

[...] J'espère que l'éditeur qui aura la patience de déchiffrer cette écriture de cochon voudra bien prendre en considération les efforts terribles que je fais pour écrire le plus lisiblement possible. L'action même de me souvenir m'est très difficile. Mais

si je me concentre très fort et que j'essaie de remonter aussi loin que je peux, c'est-à-dire juste avant les événements, je parviens à retrouver des images. Il faut avouer que la nouvelle vie que je mène, les repas frugaux dont je me contente, ce logement rustique qui me convient tout à fait, et cette étonnante aptitude à supporter le froid que je découvre à mesure que l'hiver arrive, tout ceci ne me fait pas regretter les aspects les plus pénibles de ma vie d'avant. Je me souviens qu'à cette époque où tout a commencé j'étais au chômage, et que la recherche d'un emploi me plongeait dans des affres que je ne comprends plus maintenant. Je supplie le lecteur, le lecteur chômeur en particulier, de me pardonner ces indécentes paroles. Mais hélas je ne serai pas à une indécence près dans ce livre; et je prie toutes les personnes qui pourraient s'en trouver choquées de bien vouloir m'en excuser.³⁵

La "nouvelle vie" du personnage de Darrieusecq découvre un arrière-fond de misère humaine et cupidité que l'animalisation de la jeune femme ne fait qu'accentuer. Comme chez Kafka, le regard de celui qui exerce l'autorité rabaisse l'autre tout en lui faisant sentir sa vulnérabilité et l'exiguïté de sa marge de manoeuvre. Tous les hommes se servent d'elle, y compris les clochards avec lesquels elle s'acoquine lors d'une invasion de piranhas. L'imaginaire de Darrieusecq n'hésite pas à faire appel aux formes les plus exotiques de la présence animale afin de renforcer une atmosphère de prédation qui envahit le récit. La rencontre avec les clochards représente une descente dans ce que la ville a de plus puant ("Moi, j'avais une bonne odeur franche et forte, ça les enivrait ce parfum de campagne; mais l'odeur des citadins pas lavés, j'avoue que j'ai du mal")³⁶. Le périple de la femme-truie comprend les hauts et les bas d'une société fracturée. Alors que Grégoire Samsa chez Kafka ne voit que la mort comme dernière voltige ontologique possible face à sa famille qui le rejette, le personnage de Darrieusecq trouve dans un retour à la nature une nouvelle raison de vivre. Entre Rousseau et Kafka, c'est donc le premier qui semble inspirer l'ultime avatar de la femme-truie:

[...] Je ne suis pas mécontente de mon sort. La nourriture est bonne, la clairière confortable, les marcadins m'amuse. Je me laisse souvent aller. Rien n'est meilleur que la terre chaude autour de soi quand on s'éveille le matin, l'odeur de son propre corps mélangée à l'odeur de l'humus, les premières bouchées que l'on prend sans même se lever, glands, châtaignes, tout ce qui a roulé dans la bauge sous les coups de patte des rêves.³⁷

Ce retour à la nature est cependant une critique acerbe à l'égard d'une civilisation qui court à sa ruine. L'altérité s'y heurte à un cul-de-sac: plus l'image devient une marchandise plus l'autre est pétrifié. En quelque sorte, le texte de Darrieusecq fait le constat d'une impossibilité de transparence et de réciprocité dans un monde miné par le malentendu, les magouilles politico-financières et la manipulation des informations. Les nouvelles technologies de l'information et l'âge de l'accès débouchent au bout du compte sur une société où l'espace de l'être se rétrécit de jour en jour. D'où le besoin d'un retour à la nature qui se fait par une métamorphose vers une étrangeté poussée à ses limites les plus extrêmes. L'animalisation de l'étranger y joue alors le rôle d'une dernière stratégie possible face à une altérité aux abois. Le regard animal, dans une certaine mesure, met les choses en perspective. La femme-truie, en dépit de la violence qui déferle sur elle, donne un sens au déséquilibre des signes. Paradoxalement, le monde vu par une truie trouve soudainement une sorte d'équivalence grâce à laquelle la vie demeure possible. Tout se passe comme si le monde lui-même se couvrait d'une peau de truie à la manière d'une oeuvre de Christo. L'effet qui en ressort en saisissant: enfin la matrice de cette terre corrompue par l'haleine fétide des hommes là voici couchée et souillée à chaque page. La mélancolie de l'étrangère (la truie-écrivaine) parvient à nous imposer une vision crépusculaire où l'embryon d'un ressourcement brille à l'horizon. Tout se passe comme si elle nous disait: "puisque nous n'avons pas su être humains, apprenons au moins à apprivoiser l'animal qui sommeille en nous".

ÉPILOGUE:

MÉLANCOLIE ET DÉPOUILLE: ÉCRIRE POUR TOUT PERDRE

En *s'écrivant*, le mélancolique essaie de saisir ce qu'il a perdu. Cette tentative exige de sa part beaucoup d'énergie qui peut se traduire en violence. La violence sous-jacente à sa parole relève de cette dynamique. Il doit briser le carcan dans lequel l'enferme la perte afin de mobiliser des énergies susceptibles de l'extraire de la prostration qui le ronge de l'intérieur. Il faut d'abord qu'il expie sa faute; réelle ou imaginaire, peu importe, la faute est à l'origine de sa perte. L'auto-rabaissement (l'animalisation en fait partie) sera la stratégie choisie par les plus aptes à survivre dans les plis de l'être. Il s'agit d'un renoncement à épouser la frénésie de la vie dans ce qu'elle a de plus concret (assumer ses enfants pour Rousseau ou contracter un mariage pour Kafka). S'offrir en sacrifice tel un agneau mystique permet d'aplanir les soupçons. Avant même que le refus ne soit formulé, l'auto-dénigrement a déjà levé les obstacles qui empêchaient une écoute

bienveillante. Qui oserait attaquer celui qui se flagelle au su et vu de tous? Cette forme de parole autosacrificielle rassure la communauté des justes. Il est toujours bon qu'il y ait des brebis galeuses soucieuses du grand pardon public. Même dans le règne animal, des lézards et des crustacés se livrent à des automutilations afin d'échapper à un danger. Cet autotomie (mutilation réflexe) du mélancolique se fait donc sur un autel rituel: le livre, espace de communion, lieu d'altérité par antonomase. Le livre fonctionne comme un espace public de lapidation symbolique: "Tirez sur ma dépouille, je n'y suis plus là", semble nous dire l'auteur. Au fond, le mélancolique confie aux mots la punition qui lui est due. La violence est avant tout verbale, et elle vient tout d'abord de la perte.

Or la tentative de récupérer l'objet perdu, y compris si elle échoue, révèle une énergie qu'on pourrait qualifier presque d'héroïque. Même si l'échec est souvent au rendez-vous, l'écriture de la perte est vécue comme une réparation. Le sentiment de décalage par rapport à l'environnement y trouve des modalités d'atténuation. Autant le mélancolique que l'étranger sont des héros de l'exil. Tous les deux (se) sont condamnés à vivre loin de ce qui leur est cher. L'intégration est souvent vécue comme une parenthèse entre l'indéracinable mémoire du passé et un nouvel exil. Afin d'apaiser la mémoire, l'étranger, un jour ou l'autre, doit renouer avec son passé. Qu'il le veuille ou non, l'écriture de l'étranger est une parole d'exil irréprésentable. Il y aura toujours hiatus et décalage entre son passé et lui. Assumé ou répudié, ce passé revêt le poids d'un rocher sisyphien avec lequel il faudra *jouer* pour le meilleur ou pour le pire. L'étranger devra toujours gravir sa pente sans filet de sécurité. Saltimbanque sur la corde de ses propres dépouilles, il ne peut être qu'un contorsionniste dans un monde où l'acrobatie majeure est de demeurer en vie. Le regard qu'il pose sur sa terre d'adoption, aussi ferme soit-elle, est forcément teinté et conditionné par le déracinement et la perte. Rien n'exige davantage d'effort et de courage que la réparation d'une perte. S'il s'agit d'un lieu (pays, ville, maison, personne), la parole de l'étranger fera de l'absence la matière première de son entreprise. Ce faisant, acrobate de lui-même, l'étranger bâtit de nouvelles passerelles sur le néant qui l'entoure.

Le mélancolique, tout comme l'étranger, est toujours aux prises avec le vide que laisse la perte de l'objet de désir. Lorsqu'il s'abîme dans l'écriture, il fait parfois du néant son séjour d'élection. Le fait de séjourner dans le néant ne doit pas être pris ici comme une figure rhétorique. Pour quelqu'un qui a tout laissé derrière (lieu d'origine, langue, culture, environnement humain, etc.) l'écriture peut certes se transformer en terre d'asile bien plus que le pays d'accueil. L'écriture en tant que parole transnationale ne connaît pas de frontières, et peut même transgresser les différents codes

d'appartenance culturelle. Par définition, la parole migrante brise toute loyauté dans la mesure où elle ne se révèle que dans la dispersion et le déracinement. La logique nomade qui la pousse souvent vers des limites proches de l'insoutenable représente une quête permanente de l'épreuve. D'où la mélancolie qui plane sur elle. Voilà pourquoi la figure de l'étranger incarne dans ce livre le registre le plus intense de la mélancolie. Dès qu'il est confronté à l'absence de son environnement familial, il comprend qu'à l'étranger, l'étranger c'est lui. Très vite aussi il découvre que son être se rétrécit littéralement dans l'impossibilité qu'il est de se servir des codes linguistiques, des conduites, des rituels et des interprétations propres à sa culture d'origine. C'est alors qu'il doit pratiquer une sorte de mutilation réflexe afin de survivre sans pour autant renoncer à l'expression. Incapable de s'inféoder à la langue du même, il renonce à celle qui l'a vu naître. À l'aide d'une parole hybride, reconstituée, il se confronte au présent tout en étant hanté par le passé. Devant le vide qu'il éprouve lors de son arrivée dans un nouvel environnement culturel, l'horizon de sa recherche acharnée d'un objet inaccessible s'étale jusqu'à l'infini. Tout à coup, il comprend que jamais il ne pourra la combler.

La tradition aristotélicienne associe la mélancolie au désir. Les romantiques allemands (Schelling, Schlegel) y voyaient le sentiment à l'état pur de l'existence humaine. Contrairement au désir qui trouve satisfaction, la mélancolie ouvre sur une soif inextinguible. La mélancolie devient ainsi le paradigme de l'inassouvissement. L'exil est probablement le lieu où la mélancolie met le mieux en lumière la fracture entre le sujet et la société dans laquelle il vit. Là se découvre aussi le carrefour le plus à même de révéler les sentiments de vide, de vacuité, d'inanité et d'ennui qui obsèdent la parole littéraire dans son rapport à l'altérité. Les différentes poétiques du néant inhérentes à l'espace littéraire gagnent à être interrogées en fonction des enjeux posés par l'altérité. À l'épreuve de l'angoisse qu'il ressent en tant que sujet dépaycé, l'étranger glisse progressivement vers un sentiment d'engluement, de chute et de vertige. C'est le néant qu'il vit comme une suspension entre ciel et terre. "Tombé" en terre inconnue, souvent inhospitalière, l'étranger expérimente sa séparation du pays natal comme un déchirement. Une impression de mort peut même le ligoter au point qu'il se claquemure dans un ghetto mental qui mène, dans les cas les plus graves, à une situation d'inadaptation et d'ostracisme. Ce que l'étranger connaît de la mort commence par là: l'angoisse d'un sevrage qui n'aura jamais de fin. Faire le deuil du premier terroir se révèle souvent une tâche impossible. Les plus instruits, ceux qui possèdent les outils culturels les plus sophistiqués, parviendront probablement tant bien que mal à se forger des identités multiples mais l'absence demeure, obstinée et incontournable.

Associer la mélancolie à l'étranger permet donc de mieux éclairer du même coup les registres les plus liés à la parole littéraire. Foncièrement nomade, cette parole frise souvent la transgression dans la mesure où elle méconnaît les remparts linguistiques et culturels qui tabouisent les représentations du même. De manière générale, la littérature migrante ne parle que d'une impossible reprise. En cela elle rappelle le drame de Kierkegaard incapable d'épouser la femme aimée, et condamnée à en parler à partir d'un ressassement sans fin. Parler toujours, jusqu'à l'infini, de l'objet perdu. C'est la perte, en dernière instance, qui est à la base de la mélancolie de l'étranger. L'écrivain en tant qu'étranger n'écrit que pour s'appartenir. Voilà son espoir et son leurre en même temps.

Eu égard au fait que les grands mélancoliques sont également de grands amoureux, la tradition aristotélicienne a tendance à les classer dans la catégorie de l'éros. Or il se trouve que, contrairement à ce qui se passe avec le désir, la mélancolie ignore la satisfaction. Par définition insatiable, le mélancolique fait de sa quête de l'objet perdu la raison de son parcours existentiel. La relation étroite entre mélancolie et écriture y trouve sa condition de possibilité: l'écriture ne déploie sa force épistémologique que lorsqu'elle se met en quête d'une perte. L'étranger, héros malheureux de cette quête vouée à l'échec, y perd inéluctablement son "identité". Pour que la perte soit enfin consommée, donc consumée et détruite, la parole littéraire, et l'art en général, s'abîment (ne serait-ce qu'en trompe-l'oeil) dans leurs propres dépouilles.

Notas

- 3 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre septième, p. 584-585.
- 4 Sigmund Freud, "Deuil et mélancolie", *Métopsychoanalyse*, Gallimard, "Folio", Paris, 1996.
- 5 Ibid., p. 152.
- 6 Ibid., p. 158-159-160.
- 7 Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, "Folio", Paris, 1992, 185-186.
- 8 Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, vlb éditeur, Montréal, 1985, p. 123-124.
- 9 Aspect paradoxal eu égard au statut de marginal du personnage qui, à cet égard, se rapproche de l'Arabe en situation de colonisé.
- 10 Simon Harel met l'accent sur la marginalisation de la figure de l'étranger afin de réactiver l'homogène face à l'hétérogène. Cf. *Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Le Éditions du Préambule, Longueuil, 1990.
- 11 André Lamontagne, "On ne naît pas Nègre, on le devient": La représentation de l'autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière, *Québec Studies* Volume 23, Spring 1997.
- 12 Cf. *La Trahison de Rita Hayworth* (1968), *Le Plus Beau Tango du monde* (1969), *Le Baiser de la femme araignée* (1976).

- 13 Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, vlb éditeur, Montréal, 1993, p. 81-82.
- 14 Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, P.O.L., Paris, 1993.
- 15 Dany Laferrière, *ibid.*
- 16 Concept développé par Michael Balint pour expliquer la régression que vit le sujet qui s'accroche à quelque chose de solide pour se sentir en sécurité. Cf. *Les Voies de la régression*, Payot, Paris, 1959.
- 17 Dany Laferrière, *op.cit.*, p. 76.
- 18 Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, XYZ éditeur, Montréal, 1995, p. 45.
- 19 *Op. cit.*, p. 47-48.
- 20 Julia Kristeva précise avec pertinence la portée qu'elle donne au concept qu'elle place à la frontière de la phénoménologie heideggerienne et la psychanalyse freudienne: "Dans la brèche ouverte par la question de Heidegger mais à la suite de l'ébranlement freudien des certitudes rationnelles, nous parlerons de *Chose* en y entendant le *quelque chose* qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué, apparaît comme l'indéterminé, l'inséparable, l'insaisissable, jusque dans sa détermination de chose sexuelle même" dans *Soleil noir: Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, p. 22.
- 21 Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 360: "Ce déraciné oscille ainsi entre deux temps, le sien et le réel, en arrière et en avant, sans pouvoir se fixer. C'est que le temps s'allonge drôlement, il devient élastique et visqueux à la fois, fuyant et assommant, dès qu'on s'en va de sa maison. De toute maison, ailleurs. Il passe désormais sans toutefois passer, car l'identité n'est plus en harmonie avec le monde palpable. Ses repères sont restés en arrière et lui tirent les pieds comme les fantômes d'autrefois. L'étranger ne peut pas toujours se détacher vers l'avenir; il reste souvent embourbé entre cette identité qui fut et la béance de devoir devenir autre".
- 22 Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1975.
- 23 Cf.: "Formulaire à l'intention des membres potentiels de comités d'évaluation", Renseignement personnels. Conseil des Arts du Canada
- 24 "En 1996, près des deux tiers de toutes les personnes appartenant à un des sous-groupes des minorités visibles au Canada étaient des Chinois (27%), des Asiatiques du Sud (21%), ou des Noirs (18%). Parallèlement, 8% faisaient partie du groupe des Arabes ou Asiatiques de l'Ouest, 7%, des Philippins, 6%, des Latino-Américains, 5%, des Asiatiques du Sud-Est, 2%, des Japonais et enfin, 2%, des Coréens, tandis que 2% appartenaient à plus d'un sous-groupe des minorités visibles", *Les minorités visibles au Canada*, Statistique Canada, Ministère de l'Industrie, Division du marketing, Ottawa, 2001, p. 3.
- 25 *Ibid.*
- 26 Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, p. 14: "Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire".
- 27 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975, p. 17.
- 28 Franz Kafka, *Lettre au père*, Gallimard, Paris, 2002, p. 9.
- 29 *Op. cit.*, p. 14-15.
- 30 *Op. cit.*, p. 19.
- 31 *Op.cit.*, p. 18.
- 32 Franz Kafka, *La Métamorphose*, Gallimard, Paris, 1938, p. 7.
- 33 *Lettre au père*, p. 18.
- 34 *Op. cit.*, p. 19-20.
- 35 Marie Darrieussecq, *Truismes*, P.O.L., Paris, 1996, p. 10.
- 36 *Op. cit.*, p. 97.
- 37 *Op. cit.*, p. 158.

CORPS ET MUSIQUE CHEZ JEAN ECHENOZ

Mónica Martínez de Arrieta
Universidad Nacional de Córdoba

L'oeuvre de Jean Echenoz (1947) s'inscrit pour certains, historiquement et éditorialement, dans "l'École du regard", ou dans la "nouvelle École Minuit"; pour d'autres, l'écrivain est le "romancier de l'errance", ou un auteur postmoderne, malgré sa méfiance: "J'ai toujours eu du mal à voir la pertinence de l'idée de postmodernité en littérature" car il s'est toujours senti en marge de ce qui est à la mode dans l'activité littéraire.

Mais ses critiques sont d'accord à voir dans son oeuvre des thèmes de prédilection: la disparition, le voyage, et le trouble identitaire, et la présence dominante de l'image de la machine, dont le roman lui-même comme "machine à fiction", où les marques d'influences cinématographiques (système de "montage alterné") et musicales (le jazz) ainsi qu'une riche intertextualité sont visibles. "La rhétorique du cinéma et la syntaxe musicale continuent d'occuper une place majeure dans mon travail"² affirme l'écrivain.

Depuis son premier roman *Le Méridien de Greenwich* (1979), où il s'agit de la recherche d'un cube aux pouvoirs extraordinaires, en passant par *Nous trois* (1992), qui évoque la vie dans une fusée spatiale conduite par le narrateur, *Lac* (1989) où parmi d'autres objets sophistiqués, des mouches espionnes portent des micros, jusqu'à *Je m'en vais*, Prix Goncourt 1999, où il y a toute sorte d'appareils maritimes, d'armes, d'antennes paraboliques, rayons X, ecodoplers etc., la machine peut aussi être caméra ou projecteur et elle renvoie, de manière parodique, au cinéma et aux séries télévisées comme dans *Les grandes blondes* (1995), entre autres romans. Tous les moyens modernes de communication: radio, tourne-disque, ordinateur, flipper, téléphone, vidéo, écran ou automobile servent à substituer la conversation absente, parfois remplacée par les gestes, ou par la musique, à palier en somme le manque de communication avec les autres.

Dans les deux derniers romans d'Echenoz, *Au piano* (2003) et *Ravel* (2006), son dixième livre, la machine n'a pas complètement disparue, métro ou piano dans le premier, le paquebot *France* dans le deuxième, "j'ai eu peur, à un moment -avoue l'auteur- d'en avoir trop mis- trop de turbines, trop de chaudières, trop de spécifications de vitesse..."³, mais c'est l'organisme humain, "partie matérielle des êtres animés", "opposé à

l'esprit, à l'âme", de même que "le corps humain après la mort"⁴ qu'il est possible de considérer dans ses rapports avec la musique et les musiciens, présents aussi de façons différentes dans les romans précédents⁵, tous caractérisés par les déplacements." Les errances ou les allers-retours incessants dans mes livres ressortissent à une nécessité de mouvement qui est impérieuse pour moi"⁶ dit le romancier.

Le personnage échenozien est dépourvu de psychologie: "on n'entre pas dans le personnage", assure Echenoz⁷, son comportement montre la solitude et la peur du sujet fragmenté d'aujourd'hui, par l'évocation des symptômes divers: accélération du rythme cardiaque, nervosité, incohérences, dont on ne peut connaître tout à fait les causes, inexistantes ou inconnaissables, tout rapport psychosomatique étant impossible à établir avec certitude. Catherine Argand considère que dans la littérature actuelle "le corps, devenu personnage principal, ne parle plus de l'âme, ni du ça, ni du monde, ni de l'être. Il est cru, anatomique, organique, mécanique, génétique"⁸. C'est à travers l'aspect machinal du mécanisme corporel qu'on peut donc aborder les personnages d'Echenoz: portraits, vêtements, nourriture, opérations chirurgicales, symptômes physiques, principalement la peur, la fatigue et l'insomnie et leurs rapports avec la musique dans les romans qui nous occupent.

Au piano met en scène un homme "très bien habillé mais son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse", il a une "une cinquantaine d'années", des problèmes avec l'alcool et le narrateur le présente comme quelqu'un qui est "mort de peur", ce qui provoque son mutisme, des vomissements, et "une succession de spasmes extrêmement douloureuse"⁹. Cet état n'est pas en rapport avec son avenir immédiat, car cet homme ignore qu'il va mourir de façon violente dans vingt deux jours. Max Delmarc s'habille "d'effets mous et pratiques" (AUP: 31), caractérisés par les boutons qui tombent, mais il revêt aussi "son uniforme de pianiste" (AUP: 61), et tous les jours "après le café, le piano [...] les gammes et les arpèges ne lui servant qu'à se délier les doigts avant un concert, comme gymnastique d'assouplissement pour se chauffer doucement les muscles" (AUP: 32).

Ravel, entre la biographie et le roman, (Echenoz nous renvoie à la biographie de Marcel Marnat publiée par Fayard en 1995¹⁰), raconte la période comprise entre la tournée américaine du compositeur en 1928, "itinéraire aberrant" car il visitera vingt-cinq villes, "du glacial au tropical"¹¹, et sa mort en 1937. Ravel, "petite taille", "a le format d'un jockey", habite une "petite demeure" et a "les cheveux blancs"¹². Selon l'occasion, et en parfait "dandy", il porte: pour son voyage aux États Unis sur le paquebot *France*, "un costume ardoise sous un bref pardessus chocolat [...] canne pendue à son avant-bras, gants retournés sur le poignet [...]" (R: 11); en

vacances à Saint-Jean-de-Luz, "un peignoir jaune d'or sur un maillot de bain noir à bretelles et coiffé d'un bonnet de bain écarlate, il s'attarde un moment au piano, joue et rejoue d'un doigt une phrase sur le clavier" (R: 76); tandis que chez lui, quand il est assis à son piano, l'éternelle gauloise aux lèvres et les cheveux impeccablement peignés, "sous sa robe de chambre à revers clairs et pochette assortie à ceux-ci, il porte une chemise à rayures grises et une cravate bronze" (R: 77). En musicien célèbre, on le voit en "redingote et pantalon rayé, ses chaussures vernies sans lesquelles il n'est rien, cravate et col cassé, vêtu d'une toge, coiffé d'une toque, rieur et se tenant le plus droit possible. Poings fermés, ses bras pendant le long de son corps bref, sur la photo il a l'air un petit peu idiot" (R: 81).

Aux portraits, qui ne sont pas nécessairement le reflet d'une personnalité quelconque, Echenoz ajoute des précisions sur les habitudes gastronomiques du pianiste et du compositeur illustre: "Comme la plupart du temps, Max sortirait donc déjeuner dans le quartier où le brassage ethnique avait fait naître une prolifération de restaurants africains, tunisiens, laotiens, libanais [...]" (AUP: 33), tandis que Ravel, "comme toujours quand il est seul, il prend son repas face au mur sur la table repliée. Comme il dévore sa viande, son dentier produit un bruit de castagnettes ou de fusil-mitrailleur qui se répercute dans la pièce étroite. Il mange en réfléchissant à ce qu'il fait" (R: 77).

Ces détails sur le physique, l'habillement et la nourriture servent à la construction de la peinture extérieure des deux personnages, qui priorise l'aspect physique.

Ces espèces d'enveloppes corporelles s'exhibent et montrent des comportements décrits à la manière de Flaubert, qu'Echenoz admire car "son art constitue toujours un modèle"¹³, à travers des termes de spécialité qu'on peut lire dans les livres scientifiques sur l'anatomie humaine, la chirurgie, le fonctionnement des organes ou la manifestation de symptômes divers, associés presque toujours dans ces romans, à l'activité musicale des protagonistes:

Il se tient devant son clavier dans un état fébrile d'excitation, de découragement et d'anxiété mêlés, bien qu'au bout d'un certain temps l'anxiété prenne le pas sur les deux autres mouvements et que, d'abord logée au creux du plexus, Max la sente envahir les zones circonvoisines, principalement son estomac de façon de plus en plus oppressante, convulsive et sans espoir, jusqu'à ce que, passant vers treize heures trente du psychique au somatique, cette anxiété se métamorphose en faim (AUP: 32).

Quant à Ravel, le romancier remarque son goût pour la mécanique (son père était ingénieur), et évoque la composition du célèbre *Boléro*, qui "relève

du travail à la chaîne”, le compositeur s’étant inspiré dans une fabrique du Vésinet: “Chaîne et répétition [...] pas de modulation, juste du rythme et de l’arrangement [...] une partition sans musique [...] chose sans espoir [...] c’est seulement fait pour être dansé [...] il est vide de musique” (R: 78-79-80), malgré ces appréciations du créateur, tout le monde connaît l’énorme succès mondial de “cet objet sans espoir”. Mais la carrière musicale du compositeur sera malheureusement accompagnée de la faiblesse physique, la maladie et la mort. Le roman remémore la terrible année 1932 où Ravel devient la victime d’une maladie dégénérative (la maladie de Pick apparemment), annoncée selon les médecins par l’insomnie, et aussi d’un accident d’auto qui va précipiter sa chute. Il subira une intervention au cerveau le 17 décembre 1937, dont le compte-rendu opératoire semble avoir été détruit, néanmoins le romancier, à partir de certaines données de la biographie, décrit cette opération minutieusement:

Procédant à mains nues, on lui scie la boîte crânienne pour en isoler le volet frontal droit qu’on retire, puis on ouvre transversalement la dure-mère afin d’examiner comment ça se passe à l’intérieur. On tombe sur un cerveau légèrement affaissé à gauche mais plutôt normal, sans aspect de ramollissement particulier même si les circonvolutions, pas trop atrophiées non plus, sont séparées par de l’oedème. Ne découvrant aucune tumeur, on ponctionne la corne ventriculaire pour faire sortir un peu de liquide, celui-ci n’apparaissant que si l’on presse la zone considérée. On y injecte un peu d’eau plusieurs fois dans l’espoir d’une dilatation: le cerveau se gonfle mais se dégonfle aussitôt, l’atrophie cérébrale paraît irréversible, bref on n’est pas très avancé. On renonce, on referme l’orifice d’injection puis, laissant la dure-mère ouverte, on remet en place le volet que l’on suture au fil brun (R: 123).

Ravel mourra le 28 décembre de cette même année: “On revêt son corps d’un habit noir, gilet blanc, col dur à coins cassés, nœud papillon blanc, gants clairs, il ne laisse pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix” (R: 124).

Dans *Au piano* Max Delmarc sera violemment attaqué dans la rue et mourra victime

[...] d’un long stylet que le jeune homme démasqué, sans doute moins affolé que Max, lui plante profondément dans la gorge, juste au-dessous de la pomme d’Adam. Le stylet transperce d’abord l’épiderme de Max puis traverse dans le mouvement la trachée artère

et œsophage, endommageant au passage de gros vaisseaux de type carotide et jugulaire après quoi, se glissant entre deux vertèbres-septième cervicale et première dorsale-, il sectionne la moelle épinière de Max et personne n’est là pour voir ça. (AUP: 85-86).

À la lecture de ces passages il est presque inévitable de penser à l’opération du pied-bot d’Hippolyte, ou à l’empoisonnement d’Emma, par la documentation médicale qui sert de base à la précision scientifique de ces descriptions ainsi que par l’obsession du style qu’Echenoz reconnaît quand il affirme qu’une fois que l’histoire, les personnages et les lieux sont organisés, “si ça ne passe pas le filtre du son, ce n’est pas la peine de le faire”.¹³

Mais les corps, territoires presque topographiques de description, et fascinants pour l’étude anatomique et des comportements, comme les espaces urbains et ruraux, réels, rêvés ou inventés où ils se déplacent, sont dans ces romans, la demeure de la solitude, la peur et le manque d’identité.

Denos jours la littérature “désindividualise le corps, elle en fait une machine”, il devient “le lieu des dernières incertitudes et des plus folles angoisses”¹⁴ tandis que le pouvoir des objets relativise et amoindrit l’humain, propos visibles dans l’œuvre d’Echenoz qui s’inscrit dans un contexte de surmodernité dans lequel les personnages ont une vie affective toujours déficiente.

Le pianiste Max Delmarc qui, comme Ravel, souffre d’insomnie, est toujours apeuré, quand il traverse le parc Monceau¹⁵ en compagnie de Bernie, son assistant, il doivent éviter la statue de Chopin, à tel point il lui rappelle son métier et sa peur scénique; on doit le “propulser vers le piano”, bouche effrayante qui le guette: “Il était là, le terrible Steinway, avec son large clavier blanc, prêt à te dévorer, ce monstrueux dentier qui va te broyer de tout son ivoire et son émail, il t’attend pour te déchiqueter” (AUP: 15) et pour l’anéantir finalement: “[...] le clavier ne fût plus comme d’habitude un simple maxillaire mais une authentique paire de mâchoires qui s’apprêtaient cette fois, le plus sérieusement du monde, à l’absorber pour le disloquer en le mastiquant” (AUP: 47). Mais une fois mort, Max continue “de ressentir les choses” (AUP: 89), le récit de cette vie surnaturelle occupe la deuxième et la troisième parties du roman, plus longues que la première. D’abord logé au “Centre”, où il retrouvera des stars du cinéma (le chapitre 18 n’a qu’une phrase: “Nuit d’amour avec Doris Day”) (AUP: 144), Dean Martin en valet de chambre et d’autres, puis dérivé à la “Section urbaine”, “Le Parc” lui étant refusé comme orientation possible, de la vie à la mort, de Paris à Iquitos, entre l’Amazone et la jungle, où il portera des “vêtements appropriés au climat” (AUP: 165) et mangera en conséquence, du purgatoire à l’enfer urbain, car on n’est jamais plus dépaycé qu’à Paris, Max ne pourra plus se reconnaître, sans piano, sans alcool, et sans identité,

à jamais sans paradis. Trois règles définissent sa nouvelle existence: 1°) "Il est interdit de contacter des personnes connues de son vivant", (AUP: 150), notamment Bernie et Parisy, son chef; Alice, sa sœur; Rose, un souvenir de jeunesse; et la voisine, la femme au chien, "une apparition" (AUP: 60). 2°) Il doit changer d'identité et 3°) il ne pourra jamais reprendre son ancienne activité. Une chirurgie esthétique d'abord, un nouveau nom après: "Salvador Paul, André Marie" serviront à le rendre définitivement un étranger pour lui-même:

Ni son nez ni son front, ses yeux, ses joues, sa bouche ou son menton rien n'avait changé. Tout était là. C'était plutôt la structure de ces organes, leurs relations entre eux qui s'étaient insensiblement modifiées, quoique Max lui-même m'aurait pas su dire de quelle manière au juste, dans quel ordre et dans quel sens. Mais le fait est qu'il n'était plus le même, ou plutôt le même quoique sans conteste un autre [...] (R: 162).

Catherine Argand constate qu'à notre époque, en littérature, tout se passe "comme si le corps lui-même, après tout le reste, devenait incertain. Comme si ce puzzle de membres venait illustrer la difficulté à avoir une identité ou le chaos d'un monde dont on n'éprouve plus l'unité" (op.cit., p.44). Le pianiste d'Echenoz, ainsi que bien d'autres personnages de l'auteur, en est un bon exemple.

Quant à Ravel, de retour en France, l'insomnie le poursuit comme toujours, il y a d'ailleurs dans le roman quatre techniques contre l'insomnie qui ponctuent la vie du musicien; il fume beaucoup, se sent énormément fatigué, et souffre d'autres ennuis de santé. On lui conseille divers traitements: "Électricité, piqûres, hypnose, homéopathie, rééducations, suggestion, un tas de drogues à s'y perdre mais apparemment rien n'y fait" (R: 104). Echenoz met en scène la progression inévitable de la décadence du corps: d'abord il décrit le concert à la salle Pleyel où Ravel dirige l'orchestre symphonique de Paris, épisode où l'atrophie cérébrale irréversible devient évidente: "[...] Il n'a pas l'air d'être absolument présent. D'ailleurs, de ce que sa baguette tenue de la main droite passe dans la gauche quand il tourne une page de la partition, on peut induire qu'il ne dirige plus son œuvre par cœur" (R: 105); puis "toujours effondré de fatigue" (R: 112), le manque de contrôle des gestes, "il a perdu le sens du toucher, ne sait pratiquement plus écrire ni lire et s'exprime de plus en plus mal"; "quant à la musique, s'il peut encore chanter ou jouer un peu de mémoire, il ne sait plus lire une partition ni la déchiffrer au piano. Sans parler du sommeil qui ne vient toujours pas" (R: 113); "rien de son corps ne marche plus" (R: 118); il est finalement un "fantôme toujours aussi bien habillé" (R: 121).

On est bien loin de beaux corps fictifs, glorieux, rêvés, idéalisés, on est face à une machine organique qui ne peut plus fonctionner. Max Delmarc personnage d'aujourd'hui, comme Ravel à son époque mais évoqué récemment, et pour des raisons différentes tous les deux privés de *moi*, "observe tout cela clairement, sujet de sa chute en même temps que spectateur attentif, enterré vivant dans un corps qui ne répond plus à son intelligence, regardant un étranger vivre en lui" (R: 117). Ces corps réifiés ne sont plus qu'apparence ou reflet, aussi dénués de sens que le monde sans profondeur dont ils sont l'image. "Le corps dont parlent les écrivains est un corps en lutte, un corps vivant à sa mesure et vivant sa mesure comme vérité [...] c'est l'identité en question" affirme encore Argand (op.cit., p. 45).

Dans l'univers d'Echenoz, jamais exempt d'ironie et d'humour, le physique semble avoir remplacé la métaphysique; la biologie, la psychologie; dans ses deux derniers romans, en plus, la musique tous les autres moyens de communication humaine, c'est pourquoi, sans elle, Max et Ravel sont morts.

Le corps, exposé jusqu'aux entrailles, devient le lieu de l'incertain, le fragmentaire, le superficiel, du vide, analogie des inquiétudes de l'époque, mais cette représentation de l'emballage corporel communique peut-être le désir d'éviter, malgré tout, sa désintégration définitive, sans théoriser, simplement en le nommant musicalement.

Notes

- 1 Entretien avec Jean-Claude Lebrun pour *L'Humanité* en 1996: "Jean Echenoz, l'image du roman comme moteur de la fiction". www.remue.net: "Jean Echenoz, l'accélérateur de sens", hommage de remue.net à l'auteur. Consulté le 13/7/2005.
- 2 Huy, Minh Tran: *Magazine Littéraire* N° 453. Mai 2006. P. 91.
- 3 Huy, Minh Tran: "Le roman, mode d'emploi". *Magazine Littéraire* 462. Mars 2007. P. 92.
- 4 *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 1973. P. 356.
- 5 *Cherokee* (prix Médicis 1983) est le titre d'une pièce de jazz; Franck Chopin, personnage principal de *Lac*, est présent aussi dans *Au piano*, et les références aux comédies de Hollywood, aux chansons, chanteurs et chanteuses, d'autrefois ou contemporains, sont nombreuses dans *Les grandes blondes* (1995) et dans d'autres romans de l'auteur.
- 6 Huy, Minh Tran: "Jean Echenoz". *Magazine Littéraire* N° 459: "40 ans de littérature". Décembre 2006. P. 124.
- 7 Entretien avec Hervé Delouche. Juillet-Août 1997. www.index.htm. Consulté le 29/1/2007.
- 8 Argand, Catherine: "Mon corps ce héros". *Lire* N° 298. Septembre 2001. P. 43.
- 9 Echenoz, Jean: *Au piano*. Paris. Les Éditions de Minuit. 2003. Pages: 9, 11 et 14. Sigle utilisé à partir de cette citation: AUP.
- 10 Huy, Minh Tran: *Magazine Littéraire* N° 453. Article cité. P. 88.
- 11 Echenoz, Jean: *Ravel*. Paris. Les Éditions de Minuit. 2006. P. 54. Le romancier évoque le refus de Ravel de la Légion d'honneur et son acceptation du doctorat *honoris causa* de l'université d'Oxford. (P. 81). Sigle utilisé à partir de cette citation: R.
- 12 Ibid. Pages: 7, 22 et 10.
- 13 De Biasi, Pierre-Marc: "Jean Echenoz: "Flaubert m'inspire une affection absolue". *Magazine Littéraire* N° 401. Septembre 2001. P. 56.
- 14 Huy, Minh Tran: *Magazine Littéraire* N° 462. Mars 2007. P. 95.
- 15 Le corps, lieu des plus folles angoisses", entretien avec Nadejda Lancry-Dagen, auteur de *L'invention du corps, la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XX^e siècle* (Flammarion) où cette historienne de l'art retrace comment le corps, d'abstrait et de sacré, devint matériel puis individuel. Propos recueillis par Catherine Argand. *Lire* N° 298. Septembre 2001. P. 49.
- 16 Comme la rue de Rome, lieu récurrent dans les romans d'Echenoz.

Sources bibliographiques

ECHENOZ, Jean

Au piano. Paris. Les Éditions de Minuit. 2003.

ECHENOZ, Jean

Ravel. Paris. Les Éditions de Minuit. 2006.

LE PETIT ROBERT

Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. 1973.

LIRE N° 298. Septembre 2001.

MAGAZINE LITTÉRAIRE N° 401. Septembre 2001.

MAGAZINE LITTÉRAIRE N° 453. Mai 2006.

MAGAZINE LITTÉRAIRE N° 459: "40 ans de littérature". Décembre 2006.
MAGAZINE LITTÉRAIRE 462. Mars 2007.

Sources Électroniques

<http://www.remue.net>: "Jean Echenoz, l'accélérateur de sens". Entretien avec Jean-Claude Lebrun pour *L'Humanité* en 1996: "Jean Echenoz, l'image du roman comme moteur de la fiction".

<http://www.index.htm>. Entretien d'Echenoz avec Hervé Delouche. Juillet-Août 1997.

**EL CUERPO EN *LE RAVISSEMENT*
DE LOL V. STEIN DE MARGUERITE DURAS**

Estela Blarduni

Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires

RAPTO. Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra "raptado" (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado (*flechazo, prendamiento*).

Roland Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*.

La noción de cuerpo en el mundo contemporáneo, como percepción de la persona humana de su modo de ser en el mundo, como construcción cultural, como mediador y determinante de roles, como lugar desde y donde se ejerce el poder, o como instrumento desprovisto de dimensión simbólica constituye un término multidisciplinario, en el cruce de diversos discursos provenientes de la filosofía, la antropología, la sociología, la historia, el psicoanálisis y la técnica.¹

En el caso de Duras y su novela, me interesa detenerme en su poética de la pasión y el deseo, desde una concepción unificadora de *physis* y *psiquis*, profundizada en la filosofía moderna a partir de Bergson y continuada entre otros por Merleau-Ponty para quien "la unidad del alma y del cuerpo se realiza en cada momento de la existencia".² De este modo, el cuerpo transporta en su historia y en su carne las inscripciones del pasado que encarna en síntomas.

*Le Ravisement de Lol V. Stein*³ forma parte de una narrativa que comporta una sutil y despiadada indagatoria en el interior de seres alienados. Todos ellos se debaten hastiados en contextos asfixiantes cuyo marco socio-histórico puede estar fuertemente marcado o aludido en forma velada, pero siempre enfocado desde la óptica de un implacable testigo de nuestra época.

El tópico del intento frustrado del encuentro amoroso aparece generalmente en la obra de Duras flanqueando la pasión, la locura, la

enfermedad y la muerte. Esta sombría y ligera connivencia de los textos de la autora con el dolor, ha llevado a Julia Kristeva a calificar su arte como "sin catarsis": *Elle nous conduit à radiographier nos folies, les bords dangereux où s'écroule l'identité du sens, de la personne et de la vie.*⁴

A propósito de Lol, su "loquita", Duras afirmó que todos su personajes femeninos, no importa sus edades, derivan de Lol, es decir de un cierto olvido de sí mismas: *Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie. Elles sont très effrayées, elles ont peur des rues, des places, elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles.*⁵

La historia de la novela puede sintetizarse en pocas palabras, pero también pasa por los hiatos, los silencios, las palabras omitidas, ya que para Duras la escritura: *C'est raconter une histoire qui en passe pour son absence. Lol est détruite par le bal de S. Thala. Lol V. Stein est bâtie par le bal de S. Thala.*⁶

El acontecimiento crucial del baile de Tahla Beach que marca la vida de la joven Lol, está relacionado con un instante: el momento en que su novio la abandona, raptado, arrobado, arrebatado –todas son opciones posibles para traducir *ravir* y sus derivados– por una recién llegada de elegancia inquietante: Anne Marie Stretter. Lol los observará con una sonrisa hasta que dejen el baile, raptada también ante la situación, para caer en una crisis de locura de la que aparentemente se repone.

Transcurridos diez años de ausencia, su regreso a la ciudad natal la muestra ya casada, con una vida familiar sin aparentes sobresaltos. Reencuentra allí a Tatiana Karl, la compañera de colegio con quien había asistido al baile, y al amante de ésta: Jacques Hold.

Comienza entonces un misterioso triángulo amoroso entre Lol, Hold y Tatiana. Triángulo buscado por Lol, quien cuenta con la complicidad enamorada de Hold y una Tatiana que primero ignora, luego sospecha y finalmente, sufre.

El relato iniciado por una primera persona que en el capítulo II se identifica con Hold, nos informa sobre Lol a través de lo que de ella le ha confiado Tatiana Karl, pero también lo que él mismo inventa o vive con ella. A medida que avanza, se suceden tanto el discurso directo o el indirecto –muchas veces sin marcas tipográficas que alerten al lector– como la narración en primera o tercera persona con focalizaciones internas variables, o diálogos truncos y oscuros que se repiten con leves modificaciones. El narrador imagina, observa, recrea, pero progresivamente se involucra en la historia y transmite al lector su angustia y desconcierto. El texto, centrado en la fractura entre el deseo y el lenguaje permanece incompleto, abre pistas sobre posibles significancias que exigen la colaboración del lector.

EL RAPTO Y SUS SÍNTOMAS CORPORALES

La referencia al *ravissement* mencionado en el umbral del título, se emplea en el texto con diversos matices, relacionados con los significados múltiples y contradictorios del término: raptó o encantamiento, violencia o transporte delicioso. El momento del baile en Tahla Beach en el que se produce el raptó está precedido de otro baile aludido en el inicio del relato, premonición del siguiente: *Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. Elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféraient rester au collège.* (Duras, M, 11) Se trata de Lol y Tatiana en el colegio y su baile imaginario, inventado en soledad con los escasos medios que poseen, es una suerte de escena arcaica del deseo.

El baile trascendental del Casino se presenta como un acontecimiento en dos tiempos con características dramáticas: el inicial está impregnado de resonancias escénicas racinianas: en el recinto cerrado, amurallado, de la fiesta nocturna, iluminado por una *lumière artificielle, prestigieuse* (Duras, M. 46) se producen dos *coups de foudre* recíprocos: el de Michael Richardson quien aparece *pâli et sous le coup d'une préoccupation subite*; (Duras, M.17) y el de Anne Marie Stretter, trasuntando su desconcierto a través de una expresión *abêtie, figée par la rapidité du coup.* (Duras, M 19) El espacio se colma con las miradas que lo invaden y fundan, en el intercambio mutuo, la pasión naciente. Los bruscos cambios en la expresión y en la coloración del rostro son síntomas de la conmoción interna.

El resto de los personajes participan a la vez como espectadores, Lol, especialmente, los observa fascinada: *Elle guettait l'événement, couvait son immensité, sa précision d'horlogerie.* (Duras, M. 18) La conjunción de miradas construye el triángulo y fundamenta el raptó.

La coreografía de la danza, ilustrando operaciones casi algebraicas de adición, sustracción y permutación en el desplazamiento espacial de los cuerpos, se erige en metáfora del relato, en el que se tejen y destejen los nudos de relaciones mutuas.⁷

¿Qué sentido tiene el raptó de Lol?: en primera instancia alude al despojo del que es víctima. Llamativamente la mujer que le arrebató a su prometido, si bien es descripta con la seguridad de una seductora, presenta algunos rasgos que relacionan su carácter de "mujer fatal" con el de una Medusa "donadora de muerte"⁸ o de locura, como forma de muerte. Precisamente, se destaca de su aspecto corporal: *cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort.* (Duras, M. 15) También la delgadez, su osamenta, el vestido negro: *Elle avait vêtu cette maigreur; [...] d'une robe noire [...] L'ossature admirable de son corps.* (Duras, M. 15-16)

El segundo momento coincide con la llegada de la aurora: en la penumbra de la sala, la música se detiene y el baile concluye. Ninguno de los personajes sabe *comment sortir de la nuit*. (Duras, M. 21) Michael Richardson busca en la sala *quelque signe d'éternité*. (Duras, M. 21) No ve el de la sonrisa de Lol, quien aparentemente no sufre: *la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser*, (Duras, M. 19) como si deseara continuar el éxtasis de esa noche. ¿De qué trata este instante del rapto de Lol? ¿Qué la arroba hasta la locura? (no se debe olvidar que en provenzal *le ravi* designa al loco). Desde el primer instante su ser se ha fracturado, y si bien para los otros ella existe en un cuerpo que es siempre el mismo, su percepción de sí misma ha variado radicalmente. Probablemente su expresión denote una vivencia objetivamente imposible: existir, formar parte del lazo que une a Richardson y Stretter.

Luego sigue la irrupción súbita de la madre de Lol, y sus gritos que quiebran el hechizo. Lol despierta de su estado hipnótico y grita. Ignorándola, Stretter y Richardson abandonan el baile con la mirada baja. Lol los contempla y, cuando no los ve más, cae desvanecida. (Duras, M. 17) Esta muerte temporaria, traduce la muerte psíquica inefable de la que es presa.

LA ERRANCIA

Relacionado con el motivo del baile, se halla el de la errancia de Lol por las calles de S. Tahla: así como Peter Morgan imagina incansable a la mendiga india del *Vice-consul* en un periplo a través de Indochina e India, Lol, la otra abandonada, es infatigable en su recorrido circunscripto a la ciudad. Vagabundeos y marchas que despiertan la mirada del otro y el deseo ante la apariencia de un cuerpo *maladivement jeune*. (Duras, M. 29)

Hold reconstruye la primera salida de la joven convaleciente, marcha indefinida en la ronda nocturna donde conoce a su futuro marido y en cuyo transcurso parece buscar algo *d'une grande importance et qu'elle ne pouvait trouver que de nuit*. (Duras, M. 28)

También describe los vagabundeos erráticos de Lol de regreso a su ciudad natal, *ce navire de lumière* (Duras, M. 49) en el que todas las tardes Lol se embarca.: Hold imagina que *le déplacement machinal de son corps* (Duras, M. 45) permite a la mujer pensamientos que repiten cotidianamente la escena antigua del baile y, fundamentalmente, el instante final: *Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels*. (Duras, M. 49) El pensamiento eternizaría el momento, (*il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os*.) (Duras, M. 47) en un escena de a tres. Escena del deseo, de la inverosímil realidad del deseo y de sus excesos, la imagen escande todo el relato y lo nutre de paradoja

e incertidumbre. Noche de deslumbramiento, el oxímoron: *pénombre de l'aurore*, (Duras, M. 22) designa lo indecible del instante.

Porque además la instancia del rapto es también la de la oclusión de la palabra, la palabra no dicha que podría haber retenido a los otros, perpetuado el momento y la triangulación de la que Lol formaba parte: *C'aurait été un mot absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés...Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir...* (Duras, M. 48)

Palabra no pronunciada, palabra-ausencia, palabra-agujero, la imposibilidad de la enunciación, importa el silencio del "yo" y el silencio magnificado del propio cuerpo hasta su desaparición. Desaparición, ausencia, que desde la óptica de Tatiana se remonta a mucho antes del baile, como una enfermedad en incubación que se revelaba en la indiferencia, en el hecho de que: *une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant*. (Duras, M. 13)

Durante los diez años consecutivos a su crisis, Lol lleva una vida de *dormeuse debout* (Duras, M. 12), en una suerte de virtualidad constante y silenciosa su cuerpo deambula dentro de un orden riguroso, tanto en el tiempo como en el espacio. Cuando regresa a Tahla, sus gestos cotidianos repiten en la esfera doméstica los rituales de ese orden glacial en el que prima la imitación, como si en esa suerte de "muerte en vida" pudiera aferrarse a un mundo esquemático y fijo para olvidarse de sí misma.

Pero desde el encuentro con Tatiana y Hold, la relación triangular produce un nuevo escenario en el que Lol progresivamente dicta las leyes del juego, a través de un Hold rendido ante la atracción de su ser enigmático.

En vano intentará ayudarla a enterrar definitivamente la escena crucial del baile que la ha transformado para siempre: sólo logra desencadenar una crisis de disociación en la que ella se llama simultáneamente *Tatiana Karl et Lol V. Stein*. (Duras, M. 189)

Hold también descubre otro ritual de Lol: espía sus encuentros con Tatiana, los sigue hasta el hotel donde se citan, y observa, tendida en el campo de centeno contiguo al lugar, las sucesivas imágenes de la pareja que aparecen en el cuadro iluminado de una ventana. Ve a Tatiana desnuda con su cabellera negra y la sombra del hombre que pasa a través del rectángulo de luz. Encuentros y visiones repetidos con ligeras variantes y una esencial: un Hold raptado por Lol, quien ofrece a Tatiana como objeto sacrificial.

LA MISE EN ABÎME Y EL FANTASMA

La escena de la ventana contemplada por Lol constituye una *mise en abîme* del momento final del baile, esta vez con Hold y Tatiana en lugar

de Richardson y Stretter, y Lol, quien a través de la mirada se adueña de los otros.

Espejo que refleja la escena principal en otra dimensión, la *mise en abîme*⁹ como relato satélite resume el gran relato y cumple el rol de revelador con una doble función: por una parte multiplica lo que imita, o lo subraya al volverlo a contar, pero además tiene un efecto de condensación, pues en la repetición los dispositivos repercutidos tienen una tendencia a la nitidez esquemática.

En este caso, el tiempo espacializado del baile se renueva cada vez que Lol contempla a la pareja en sus encuentros amorosos, y en ese escenario imaginario el cuerpo de la otra reemplaza su propio cuerpo, y ella es simultáneamente quien posee, quien ve, quien actúa.

El relato concluye en ese final abierto, repetición imaginaria del gesto inacabado del desnudamiento de A.M. Stretter. Puesta en escena incompleta, tentativa vana de entrar en la intimidad de los amantes, a la par de permanecer ausente: *Cet arrachement très ralenti de la robe de Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme.* (Duras, M. 50).

A propósito de la novela, Jacques Lacan¹⁰ escribió un ensayo-homenaje a Marguerite Duras, quien en su opinión, *supo expresar con su arte lo que el psicoanálisis intenta por la vía científica* (el instante del "rapto" constituye para Lacan el nudo del ser de Lol).

Novela del dolor, de las ambigüedades del deseo, de las oscuridades y frustraciones del alma, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, como toda la narrativa de Duras, concibe el cuerpo humano no como una mera materialidad física, sino como parte de una totalidad que se realiza indivisible de la psiquis en cada acto de la existencia.

El cuerpo raptado de Lol, con su rostro petrificado en la sonrisa y la mirada congelada en los otros, su silencio inmutable o su grito irracional, sus vagabundeos erráticos y sus gestos repetitivos, dicen de un ser atravesado por la soledad de la locura.

Notas

- 1 Ver al respecto: Bergson, Henri. *Matière et mémoire*. Paris, PUF, 1965; Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990; Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.
- 2 Citado por Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ariel, 1994, p. 759.
- 3 Duras, Marguerite. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris, Gallimard, 1964. En adelante las citas consignarán entre paréntesis el número de página correspondiente a esta edición en el cuerpo del trabajo.
- 4 Kristeva, Julia. *Soleil noir*. Paris, Gallimard, 1987, p. 236.
- 5 Duras, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris, Plon, 1987, pp. 32-33.
- 6 Duras, M.. *Ob.cit.* pp.31-32.
- 7 Véase al respecto: Sandras, Michel. "Marcher, danser, chanter" en: *Europe. Marguerite Duras*. Paris, Janvici-Février, 2006, pp. 100-111.
- 8 Véase Borgomano, Madeleine. *Le ravisement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*. Paris, Gallimard, 2005, p. 86.
- 9 Véase Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris Seuil, 1977.
- 10 Lacan, Jacques. *Hommage fait à Marguerite Duras du Ravisement de Lol V. Stein*. Paris, Cahiers Renaud Barrault, p. 52, 1965.

Bibliografía Crítica

- BARTHES, Roland
Fragments de un discurso amoroso. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- BERGSON, Henri
Matière et Mémoire. Paris, PUF, 1965.
- BORGOMANO, Madeleine
Le ravisement de Lol V. Stein. Paris, Gallimard, 2005.
- DÄLENBACH, Lucien
Le récit spéculaire. Paris, Seuil, 1977.
- DURAS, M.
La vie matérielle. Paris, Plon, 1987.
- FERRATER MORA, José
Diccionario de filosofía. Barcelona, Ariel, 1994.
- FOUCAULT, Michel
Vigilar y castigar. Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.
- KRISTEVA, Julia
Soleil noir. Paris, Gallimard, 1987.
- LACAN, Jacques
Hommage fait à Marguerite Duras du Ravisement de Lol V. Stein. Paris, Cahiers Renaud Barrault, 52, 1965.
- LE BRETON, David
Antropología del cuerpo y la modernidad. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
- REVUE EUROPE
Marguerite Duras. Paris, Janvier-Février, 2006.

LA NATURALEZA COMO GARANTÍA DEL ORDEN SOCIAL. ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL CUERPO Y LA FUNCIÓN DE LOS PERSONAJES DE LA CORTE ARTÚRICA DE CHRÉTIEN DE TROYES

María Guadalupe Campos
Universidad de Buenos Aires

INTRODUCCIÓN

Los personajes del mundo artúrico, tal como lo caracterizó Chrétien de Troyes en sus *romans* se mueven en un universo cerrado, altamente estructurado. Cada nuevo integrante introducido a la corte artúrica ingresa a los textos marcado con su destino en el propio cuerpo: no son las ropas las que definen al caballero y a la dama, sino la noble sangre, escrita en los rostros, en el porte y en la fuerza. Su función dentro del cuerpo social está marcada de antemano, de acuerdo con un orden irrefutable, y sus actos afectarán el desarrollo orgánico de todo su entorno de acuerdo con la importancia del rol que les es asignado. El cuerpo es un signo que categoriza al personaje y legitima su grado de poder, su potencial y su responsabilidad en el mantenimiento de una armonía siempre frágil.

Este breve trabajo se propone como un primer análisis del modo en que se presentan (o, a veces, se omiten o anulan) estos cuerpos-signos en tres *romans* de este autor: se analizarán ejemplos tomados de *El caballero del León*, *El cuento del Grial* y *El Caballero de la Carreta*.¹

LOS OJOS DEL NARRADOR SOBRE EL MUNDO ARTÚRICO

Los *romans* de Chrétien de Troyes no suelen presentar descripciones ociosas. Nunca se dice más acerca de los personajes que aquello que necesitamos saber para el desarrollo del texto. No hay imágenes detenidas en las que se describan elementos por simple placer poético o por efecto mimético: todos los elementos descritos contribuyen en algún momento a la narración. En *El Caballero del León*, por ejemplo, sólo tenemos una

descripción extensa de la puerta de un castillo cuando en ella hay una trampa, detalle que tendrá gran significado para la narración.²

Puede observarse así, en primer lugar, lo que ocurre sistemáticamente con las vestimentas: normalmente sólo indican un estatus del personaje, no su esencia, por lo que se despachan en unas pocas líneas, una pincelada visual de guía a la imaginación del lector. Normalmente actúan en armonía con el cuerpo, con detalles significativos, de manera tal que la vestimenta de noble inspira respeto porque debajo de ella debe haber un hombre excepcional.³ Sólo se hacen descripciones exhaustivas cuando esas, por algún motivo, se vuelven significativas en el relato, ya sea por tratarse de dones, o porque producen un contraste importante, generador de acción, entre ellas y el personaje en cuestión, o el lugar en el que se encuentra. Así ocurre con Yvain, quien es hallado desnudo y loco, dormido en los bosques. Su cuerpo noble es reconocible como tal, pero lleva en su falta de adecuación al simple código de la vestimenta la marca de la desgracia, de modo que provoca la inmediata asistencia de las doncellas que lo encuentran. También podemos citar la descripción de la vestimenta ruda de Perceval, en contraste con su verdadera condición, que lo oculta a la mayor parte de los ojos de la corte de Arturo y provoca su innmerceda afrenta cuando va a buscar lo que por derecho de sangre, por derecho de cuerpo, le corresponde⁴. Y también con las ropas que Lunete regala a Yvain para presentarse dignamente ante su señora, de modo que sea fácilmente reconocido como caballero digno de la mano de Laudine. La vestimenta es, por ende, una máscara necesaria, la marca de que a un cuerpo elegido lo sigue también determinado estado, ya sea de educación, o de salud mental. Un cuerpo noble desnudo es menos escandaloso que trágico.⁵

El cuerpo en sí, por su parte, es descrito muy sucintamente, a menos que el estado mental, físico o económico-político del personaje, o el contraste de sus características con una escena a la que no debería pertenecer lo pidan: así, las descripciones más detalladas son las que corresponden a los nobles en desgracia, a los personajes mágicos⁶ o a los de baja condición, puesto que estos están de alguna forma fuera de lugar, y crean situaciones asimétricas cuando se enfrentan a la corte, que es en donde se ubica el punto de vista del narrador.⁷

Esta presentación física de los personajes usualmente es, cuando no necesita ser marca de alteridad, muy breve, o incluso inexistente. Acompaña al rango del personaje por defecto. Pero no por ello es menos importante: como un código de ubicación, convierte al personaje en un ser reconocible, con determinadas opciones y obligaciones a la hora de decidir su destino. En esta línea, el caso de Perceval es paradigmático: el joven, criado fuera de las cortes, como hombre de inferior condición,

mal vestido y sin una educación pertinente, lleva sin embargo inscrita la marca de su sangre en sus capacidades y en un cierto conocimiento instintivo de lo que nunca nadie le enseñó: le basta ver a un caballero para intuir cuál es su lugar en la sociedad, por mucho que su madre se haya ocupado de intentar asignarle otro, menos honorable pero más seguro, de hombre simple dedicado a las tareas rudimentarias de subsistencia física. El triste final de la madre, por mucho que Perceval se culpe luego de ello, puede leerse también como castigo por oponerse a un orden ideal, que es más fuerte que la socialización que ella pretende dar a su hijo. Muere descorazonada por haber fallado en intentar frenar un destino que le tocaba aceptar, por mucho que hubiese sufrido por causa de los peligros que los caballeros constantemente soportan y que le habían arrebatado ya a su marido y a sus hijos mayores.

Los rasgos propios de los personajes, aquello que les confiere identidad individual, pasan fuera del cuerpo. Son elementos de un código específico, una marca de pertenencia a una clase y a una función en esta sociedad, organizada según la idea de que quienes ostentan el poder son los naturalmente más capacitados para hacerlo. Si es la Naturaleza la que por voluntad divina asigna su posición social a cada ser humano, las desigualdades quedan justificadas, puesto que el mundo está planificado para ello. No queda más lugar para cuestionar este ordenamiento que para criticar la sucesión de las estaciones. La pobreza de los hombres en el mundo de estos *romans* ocurre a quienes la eligen (los santos que renuncian a los bienes de este mundo, los caballeros penitentes) y a los seres deficientes, deformes, que no pueden servir para grandes propósitos y que amenazan el orden saludable de todo el cuerpo social con su natural maldad cuando se aventuran en funciones que no les corresponden.

El personaje completo y complejo se define como tal en el choque entre dos discursos a menudo contradictorios: por una parte, la voz del narrador, que usualmente loa al rey Arturo, a los caballeros de la Mesa Redonda y a sus damas (seres fuertes, dignos y hermosos), y que se extiende en su narración sobre las acciones que estos llevan a cabo a lo largo de la intrincada serie de aventuras fantásticas, morales y amorosas a las que son expuestos. Por otra, los personajes, después de todo, presentan su cuota de humanidad, y aun los mejores no actúan siempre como se esperaba de ellos.

De esta forma, la corte de Arturo conforma el espacio ideal en el que entra en juego un código de comportamiento, sólo válido para los elegidos, seres a los que la máxima perfección del cuerpo obliga a un perfeccionamiento a su vez mayor de las costumbres y de la moral que, lo mismo que las vestimentas, solamente se adecuan a quienes son dignos, por nacimiento o por designio divino, de ellas. La belleza de la palabra actúa a menudo

metonímicamente con la del cuerpo, y es así, por ejemplo, como el amor se traslada a la palabra, y es ella la que nos hace intuir los cuerpos⁸.

A continuación, para ver con más detalle y atención el modo de funcionamiento de estas cuestiones, se analizarán los principales papeles distribuidos dentro del cuerpo social que conforma el mundo artúrico.

EL REY ARTURO

Es el organizador textual del mundo de estos *romans*. Su función general, en estas obras, es la de servir de señal reconocible, de marca para guiar las expectativas del receptor⁹. Es presentado como monarca ejemplar, en la gloria de su afamada corte:

Arturo, el noble rey de Bretaña, cuyas proezas son para nosotros ejemplos de valor y cortesía, al llegar la fiesta que llamamos Pentecostés, la celebró con todo el fasto propio de la realeza, reuniendo a su corte en Caraduel, en el país de Gales. (Yvain, p. 1)

Pero aunque el narrador nunca critica ni cuestiona directamente la figura del rey, las acciones parecen darnos otra imagen diferente de Arturo en distintas oportunidades. Por una parte es el monarca justo que resuelve los conflictos de su corte con sabiduría y con ingenio.¹⁰ Pero por otra, es también el que, en *El caballero del león*, le niega asistencia a Lunete, el que no sale a rescatar a su mujer cuando la raptan sino que manda a Gauvain y a Lanzarote¹¹, y quien ante la ausencia de éstos, sus mejores caballeros, no puede sino negarle asistencia a su sobrina nieta (la hija de la hermana de su sobrino Gauvain) cuando está por ser entregada a los siervos de baja estofa de un gigante para ser violada.

Evidentemente, este rey es otra cosa que el caballero heroico que sale en busca de aventuras para sostener su honor y así justificar y mantener su estilo de vida. No está entre sus funciones salir de la corte sin una compañía inmensa de caballeros que luchen por él. No corresponde que él salga armado a la batalla, y menos a los duelos, sino que todo su poder descansa en los hombros de los caballeros que dirige, grupo de pares a quienes debe respeto y sin cuya aprobación no podría ocupar el puesto que le corresponde.

Este rey ideal no tiene cuerpo visible, sino que es palabra pura, es la ley en esa sociedad y eso lo hace digno de poder y de respeto. Aunque ello le cueste su evidente impotencia general en el plano físico, ya sea a la hora de luchar o de complacer a su mujer en el lecho matrimonial¹².

EL IDEAL DE CABALLERO

El caballero es, ante todo, bello en su fuerza, en su porte bajo el peso de las armas. Es una destreza que también llega junto con el cuerpo, en la naturaleza de los destinados a la gloria de la caballería, y su rango siempre dependerá, en última instancia, del valor de los hechos de armas. Así tenemos una escena de reconocimiento como la que encontramos en *El Cuento del Grial*, cuando un hombre se dispone a enseñar al joven e ignorante Perceval algo de la técnica para la caballería¹³:

Lo hizo montar entonces, y él llevó desde el primer momento el escudo y la lanza con tanta destreza como si hubiera pasado todos los días de su vida en guerras y torneos, y recorrido toda la tierra buscando batallas y aventuras. Era que le venía de naturaleza, y cuando la naturaleza lo propicia y el corazón se da por completo a ello, no hay obstáculo posible. (Perceval, p. 51)

Es en este estrato también en el que amar es no sólo legítimo sino también necesario.¹⁴ La capacidad de amar forma parte de la naturaleza de los caballeros y en ella, su amor cobra dignidad:

Es una gran lástima cuando Amor es tan vil como para albergarse en el peor lugar que encuentra, como si fuera el mejor hospedaje. Pero esta vez, en cambio, le acoge una morada noble, un lugar donde gustará de morar y demorarse. Así debería comportarse siempre Amor, que es de muy noble naturaleza, porque no deja de ser sorprendente que se atreva vergonzosamente a alojarse hasta en los lugares más infames. (Yvain p. 24)

Es de alguna forma por eso que las mujeres dignas de amor, las más bellas, son las damas de alto rango.

LAS DAMAS EN LA CORTE

El paradigma de belleza femenina es la reina Ginebra, quien ostenta además el rango más alto entre las mujeres nobles. Paradójicamente, el ser ella tan hermosa la coloca fuera del alcance de los caballeros comunes, y la hace casarse con el hombre más poderoso, que, como se dijo antes, es una entidad despojada de cuerpo, figura de rey justo y sabio, pero no todo lo activo que la belleza de una dama joven requiere. Y entonces la reina se ve implicada en un amor ilícito, con un caballero lo suficientemente esforzado

como para ser digno de amor: Lanzarote, suerte de contraparte corpórea de Arturo, caballero excelente pero que se maneja exclusivamente por amor –aún si en ello le va la vida o el honor– y que olvida muy a menudo los códigos que lo atan a un determinado comportamiento social.

Estas damas bellas no tienen como única función ser objetos de deseo. Las damas de cierto rango ostentan una cierta autoridad, y pese a la sumisión debida sus voluntades y caprichos, tienen fuerza suficiente para servir de motor de los caballeros, y para poner en movimiento los relatos, para estabilizar, desestabilizar o reacomodar el orden en el cuerpo social. Nos encontramos, por ejemplo, con que el destino de *Yvain* comienza a causa de una narración pedida por Ginebra¹⁵ y a partir de allí está signado por mujeres: Lunete y Laudine, fundamentalmente, pero también las mujeres nobles que lo vuelven a la cordura con un ungüento de Morgana, la sobrina de Gauvain, y las hermanas en pleito. Es también Ginebra quien mueve a Lanzarote, y es la trasgresión de una mujer, la madre viuda de Perceval, la que marca todas las dificultades del joven en sus comienzos.

Son mujeres que se mueven con relativa independencia y cuya palabra tiene en ocasiones bastante peso. Hablan en público como en privado, y pese a la formalidad de su subordinación, sus decisiones son tenidas en cuenta por los caballeros justos.

PERSONAJES DE BAJA CONDICIÓN

Lo dicho para las mujeres de alta condición no se aplica para las de baja. Ellas, por lo general son feas y duras de palabra, nunca se mueven por voluntad propia, sino que son enviadas, mensajeras de malas noticias, portadoras de advertencias cuando se aproximan los peligros o coros abstractos que rodean a las nobles para hacer resaltar su belleza y loar su generosidad.

Existe un estrato intermedio, de mujeres que no son villanas pero tampoco son las nobles y hermosas amadas de los grandes caballeros. Ellas están a la par de los caballeros de menor rango, honorables ellos en sí como sus mujeres, y quienes participan del buen discurso y de la vida sin privaciones de los caballeros afamados, pero cuyas dotes no los colocan en un nivel suficiente para dejar de funcionar como accesorios de relato.

Están, también, las hadas y demonios, personajes que quedan fuera del círculo de los nobles, pero temidos y respetados a su manera, como representantes de lo desconocido, de lo no categorizable. Pueden ser seres benefactores, que otorgan dones útiles, como el hada que regaló a Lanzarote en su niñez un anillo que le permitía detectar las ilusiones mágicas, o como Morgana, que es quien se menciona como proveedora del ungüento que

rescata a Yvain de la locura. Pero también pueden ser artífices de engaños y de destrucción, como los hijos del diablo con los que los caballeros deben luchar, en *El Caballero del León*, luego de pasar la noche en el Castillo de Pésima Aventura.

Están, por último, los seres deformes, gigantes y enanos, en el límite de lo humano, cuyos actos y motivaciones son o bien muy básicos, animales, o bien perversos, cuando tratan de ubicarse por la fuerza por sobre los nobles caballeros, y escarnecerlos con saña inmotivada. Son seres que merecen ser evitados y tolerados cuando se mantienen para sí, pero a los que hay que dar muerte cuando se salen del lugar que les fue asignado en el orden general.¹⁶

CONCLUSIÓN

Los textos analizados intentan reestablecer, a modo de medicamento paliativo, un orden que dista del que los caballeros empobrecidos o las mujeres, público preferido de estas obras, podían ver a su alrededor. Al decir de Judith Kellogg,

es la imagen que la aristocracia quería ver de sí misma, [...] un retrato que devolvía a su público un mundo caracterizado por la nobleza de espíritu, la holgura económica, una monarquía benevolente y, además, satisfacción emocional. (Kellogg, 2000, p. 47)

Es un mundo sin posibilidad de grandes errores, en donde la misma Naturaleza se encarga de dar a cada quien lo que merece, con el derecho a ser considerado superior inscrito en el propio cuerpo. Un mundo sin confusión y sin amenazas de movilidad, en donde los reyes no tienen más poder que el que les otorgan sus caballeros, en el que las mujeres son motoras de pasiones por su belleza ideal y en el que no hay posibilidad de verdadero conflicto, puesto que nunca faltará quien otorgue dones a los caballeros que lo merecen, ni quien ponga en su lugar a los usurpadores. Sin tener en cuenta de que estrato social provengan.

Notas

- 1 Para las citas, se empleará el nombre corto alternativo por el que se conocen estos textos, es decir, *Yvain*, *Perceval* y *Lanzarote*, respectivamente, de acuerdo a sus personajes centrales (cf. Bibliografía al final del documento)
- 2 Muy alta y ancha era aquella puerta, pero de tan estrecho acceso, que dos hombres o dos caballos no podían pasar de frente y cruzarse en medio, sin entorpecerse e incluso causarse gran daño, por la siguiente razón: estaba hecha de tal forma, que funcionaba como un cepo, que espera a la rata cuando llega para cometer el hurto: la punta que la aguarda salta, golpea y la captura, porque se dispara y cae, en cuando el mínimo golpe, por ligero que sea, toca el cerrojo. De la misma manera debajo de aquella puerta había dos trampas, que mantenían en alto un batiente corredizo, afilado y cortante; en cuanto cualquier cosa tocaba este mecanismo, la puerta se abatía, tajando y trinchando cuanto estuviese a su alcance. El espacio medio entre ambas trampas era tan estrecho como una pequeña senda. (*Yvain*, p. 15-16)
- 3 Ejemplo de esto es el rígido código de hospitalidad que es norma entre gente noble, y que se repite una y otra vez, cada vez que uno de los personajes que sirven de hilo a la narrativa llega a un lugar nuevo. Un caballero que se presenta vestido como tal ha de ser asistido de acuerdo a la norma: debe ser desarmado, higienizado, alimentado y, de ser necesario, curado, aunque no se sepa quién es.
- 4 Quien se burla es Keu, quien es normalmente el primero en dar opiniones apresuradas. Así manda al muchacho desarmado a que quite las armas a un caballero orgulloso y armado. Es interesante la respuesta de Arturo, más sabio, en este punto:
— Hacedis muy mal burlándoos de este joven: esto es una falta grave en un hombre noble. Porque si el muchacho es simplón, y si es un gentilhombre, puede ser que le venga de la educación, o de que haya tenido un mal maestro. Todavía puede ser un buen vasallo. (*Perceval*, p. 43).
- 5 Existe también un tipo particular de vestimenta que requeriría por sí sola un trabajo más extenso: la armadura. Es en este punto donde se superpone a la bondad del cuerpo otra cuestión más, a saber, la identidad. El cuerpo de un caballero armado queda totalmente vedado al ojo de un espectador, por lo que si éste escatima su nombre, como ocurre con Lanzarote, que lucha anónimo al lado de sus pares en un torneo, o con Yvain y Gauvain cuando se enfrentan sin saberlo para dirimir el pleito de las dos hermanas, lo único que queda es lo que el caballero es capaz de hacer, demostrar el valor de ese ser extraordinario que se oculta bajo el metal, del que normalmente surge el reconocimiento.
- 6 Por ejemplo, cuando se introducen personajes demoníacos:
Surgen ahora, monstruosamente feos y negros, los dos hijos del diablo. Ambos blandían una clava de cornejo encornado, que habían mandado aparejar con pinchos de cobre y guarecer con alambre de auricalco. Desde la espalda hasta la rodilla llevaban armadura, pero iban con la cabeza y el rostro descubiertos y con las piernas, que no eran nada pequeñas, desnudas. Así armados avanzaban esgrimiendo en la mano un escudo redondo, robusto y de ligero manejo. (*Yvain*, p. 97).
- 7 E. Auerbach observó que la forma de representación elegida por el roman courtois “nos ofrece un cuadro muy variado y sabroso de la vida de una sola clase social, que se aísla de las demás y no las permite aparecer más que como comparsas pintorescas, las más de las veces cómicas o grotescas” (AUERBACH, 2002, p. 129).
- 8 Ocurre así que los amores son narrados en forma de diálogo. Ocurre por ejemplo en los amores de Ginebra y Lanzarote, que durante la mayor parte del roman se desarrollan en cuidadosos diálogos y señales en público, y que cuando se gana en intensidad corporal, cuando se llega al inevitable momento del acto sexual, hacen decir al narrador “Pero nada diré al respecto: mi relato debe guardar silencio”. (*Lanzarote*, p. 105).
- 9 Paul Zumthor señala que “en el nivel del texto, Etéocles y Polinico, Encas, por un lado, Arturo

y sus caballeros por el otro, introducen como tales una garantía de autenticidad. [...] Cualquiera sea la aventura narrada esta tiene lugar en el reino de Arturo, y este hecho determina un tiempo y un lugar de referencia, tiempo y lugar reales, probados.” (ZUMTHOR, 1978).

- 10 Así ocurre en el caso de las dos herederas, en *Yvain*, en donde zanja la cuestión consiguiendo una confesión involuntaria de la hermana que, en verdad, estaba cometiendo una injusticia.
- 11 El episodio es aludido en *El Caballero del León*, pero es narrado con detalle en *El Caballero de la Carreta*.
- 12 De allí lo complacida que se muestra Ginebra en el buen desempeño de su amante en el lecho y en las annas [*Lanzarote*, pp. 103-104 y 119-129], dos lugares en los que jamás vemos aparecer a Arturo más que como durmiente (*Yvain*, p.2) o espectador (*Yvain*, pp. 105-111).
- 13 Esta predestinación de los “elegidos” es una resignificación de un motivo mucho más antiguo, perteneciente a la narración épica: “a hero [...] is recognised from the start as an extraordinary being whose physical development and characteristics are not those of other men” (BOWRA, 1978, p. 95). Es la naturalización de este elemento, el hecho de que se convierta en un factor hereditario puramente humano, lo que actualiza el elemento y lo vuelve digno de mención.
- 14 “Amor y acciones guerreras constituyen la doble fuente de luz que baña el universo romanesco y en cuya claridad se organizan las estructuras narrativas. Estas se despliegan entonces sobre dos planos metonímicamente ligados, episodio frente a episodio, de suerte que resulta menos una alternancia que un conjunto complejo de imágenes desdobladas” (ZUMTHOR, 1978).
- 15 Aún así, no era un personaje imprescindible: basta pensar en el modo en que, en otro contexto y en otro tiempo, se solucionó este mismo problema: el *mabinogi* de la *Dama de la Fuente*, que narra otra versión de la historia contenida en este roman de Chrétien, resuelve esto de la siguiente manera: Cynon (Calogrenante) narra por pedido de Arturo, quien se duerme para esperar su comida, no por su mujer. La condesa (Laudine) cede a la presión más general de encontrar un defensor probablemente mejor que su difunto esposo, y Arturo se encamina a la fuente luego de una conversación con Gwalchmei (Gauvain) acerca de lo que se extraña a Owain (Yvain) en la corte. (JONES, GWYN Y JONES, THOMAS (TRAD.), pp. 155-182).
- 16 Véase nota 7.

Bibliografía

ANÓNIMO

“The lady of the Fountain”, en: *The Mabinogion*, Londres, Everyman, 1977, pp. 155-182 trad. Jones, G. y Jones, T.

AUERBACH, E.

Mimesis, México D.F., FCE, 2002 [1942].

BOWRA, C.M.

Heroic Poetry, Londres, Macmillan, 1978 [1952].

CHRÉTIEN DE TROYES

El Caballero del León, Madrid, Siruela, 1986, trad. Lemarchand, M.J.

CHRÉTIEN DE TROYES

El Caballero de la Carreta, Madrid, Alianza, 1998, trad. de Cuenca, L. A. y García Gual, C.

CHRÉTIEN DE TROYES

El cuento del Grial, Buenos Aires, Hyspamerica, 1982, trad. Cerezales Laforet, A.

KELLOGG, J.

“Tensiones sociales y económicas reflejadas en el roman de Chrétien de Troyes”, en: *Chrétien de Troyes: Yvain o el caballero del León*, Buenos Aires, OPF y L, 2000. Balestrini, M. C. (trad. y ad.).

ZUMTHOR, P.

“Genèse et évolution du genre”, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1978, t.1, vol. 14. Trad. Constanza Cordoni, rev. Ana Basarte.

EL MICROUNIVERSO CORPORAL EN VOLCÁN DE PHILIPPE MINYANA

Daniel Alejandro Capano

Universidad Católica Argentina

Universidad de Buenos Aires

Universidad del Salvador

● *Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.*
(*Phèdre*, Jean Racine)

La nueva escena francesa —y la europea en general, si se atiende al concepto de mundo globalizado difundido en las últimas décadas— presenta como rasgo característico la destrucción del género teatral canónico a través de la contaminación con otras formas expresivas, conformando de este modo un discurso híbrido cuya factura combina el despliegue corporal con las artes visuales, las musicales y efectos especiales de tecnología de avanzada.

Por otra parte, la ficción se construye desde una subjetividad intencionalmente borrada. La ambigüedad del texto posibilita la interpretación plural y el sentido se disemina, entre otras direcciones, hacia un referente político-social vinculado a la reacción contra el poder dominante. Los dramaturgos tienden a mostrar una realidad degradada. Para lograr este efecto echan mano, entre otros artilugios, de la intertextualidad, los anacronismos y la parodia.

La obra dramática de Philippe Minyana, cuyo texto *Volcán* (1988) analizaremos tomando como eje de investigación el microuniverso corporal creado por el autor, se inscribe en esta tendencia.¹

Minyana puede ser definido como un escritor experimental, que explora nuevas formas de representación utilizando como instrumento de indagación además de la palabra, la música y el canto. El dramaturgo cultiva una literatura que desarrolla lo marginal, llevando las posibilidades de la *performance* al límite para generar un *entourage* que provoque al espectador y le produzca nuevas sensaciones.

En cuanto al contenido, la obra del escritor se caracteriza por presentar aspectos nihilistas y de vacío existencial. Sus criaturas son seres incapaces

de comunicarse con los otros por medio de la palabra y de los afectos, por eso los invade la soledad. Sufren una continua sensación de culpa que los enfrenta a circunstancias trágicas y a la vulnerabilidad existencial. La palabra les crea inquietud y los ubica en situaciones incómodas. Los dramas de Minyana, de honda intensidad humana, muestran al hombre enfrentado a vivencias extremas. Revelan conflictivas relaciones familiares, ponen al descubierto el abuso del poder y hablan de la incomunicación, de la soledad y de la desesperanza. La inspiración pareciera generarse, entonces, del encuentro, casi siempre brusco, entre la macrohistoria, el amplio contexto, y la microhistoria, cotidiana, individual. De este choque, surgen, desnudos, retazos de los males de la sociedad contemporánea.

Una peculiar comicidad tiñe las secuencias dramáticas de los textos. Se trata de un humor negro, corrosivo, que linda con lo siniestro y con lo escatológico.

El medio que emplean sus personajes para comunicarse se sostiene la mayoría de las veces sobre códigos paralingüísticos. Es allí donde cobra especial significación el texto espectacular: entonaciones, desplazamientos, gestos, miradas, que no siempre logran la respuesta del otro. Por todo ello, su estética responde a un estilo que lo aproxima al teatro del absurdo y al minimalismo.²

Las piezas de Minyana tienen el formato de un teatro semimontado, una especie de *work in progress* que se va desarrollando a medida que avanza la representación. De este modo, la ficción emerge de la forma, de las palabras, de la música, del texto vocal. Siempre escribe teniendo en cuenta la *performance*, tanto del actor como del espacio escenográfico.

Presentados el autor y su obra centraremos la atención en *Volcán* y en las menciones del cuerpo que se diseminan en este texto breve de Philippe Minyana para crear un microuniverso sémico corporal.

Volcán es, en rigor, un palimpsesto hipertextual del mito de Fedra.

El mito se caracteriza por su supervivencia a lo largo del tiempo y la posibilidad de embeberse de otras significaciones diferentes de las que tuvo en su origen, que lo enriquecen y le otorgan un matiz innovador. Numerosos son los dramaturgos que utilizaron el mito clásico como elemento disparador para entender la esencia humana y buscar en él un valor intemporal al cual asirse.

El mito de Fedra, originado en la Antigüedad, de larga trayectoria en la literatura clásica francesa, vuelve a tener vigencia a través de las voces de escritores canónicos como Marguerite Yourcenar y de otros transgresores como Philippe Minyana.

Desde el punto de vista genérico, *Volcán* se aproxima a un "libreto destinado a ser cantado total o parcialmente", y así lo califica su autor. La

obra se organiza en doce fragmentos dialogados cuyos textos no presentan puntuación alguna. Respecto de esta particularidad, el autor señaló, en un reportaje realizado para *Página/12* por el crítico y director teatral Francisco Javier, que prefiere no colocar puntuación porque de este modo el texto tiene para el actor más posibilidades de representación. La palabra, la frase surgen sin trabas, siguiendo el impulso de respiración que les imprime quien lo dice. Se articulan libremente de acuerdo con la energía dada a la emisión de la voz. Para él, en el texto teatral la puntuación es una imposición, si se quiere un rasgo de autoritarismo, porque en teatro la palabra es acción. Precisa que no todas sus obras están escritas sin puntuación, *Volcán* es la excepción, ya que originariamente formaba parte de un tríptico y la imaginó para ser cantada (Cfr. Cabrera, versión electrónica).

Si bien el texto teatral es diálogo, la narración nunca está ausente de él, pues es la madre de todos los géneros. En la obra de Minyana, la secuencia narrativa lógica causa-efecto, aparece desdibujada, en sordina. Por eso la palabra en sí, desnuda, cobra un significado especial. La historia progresa por convergencia y por tensiones y no esencialmente por lo relatado. Las escenas son cortas, algunas poseen una sola réplica y el espacio escenográfico aparece mencionado en la didascalia en forma radial, esto es, presenta un centro, "planicie", "playa", "palacio", "océano", "mar", y cada uno de estos espacios-núcleos son abiertos en "En una planicie", "En la planicie", "En una playa", "En otra playa", "Sobre la ladera del volcán", "En los alrededores del volcán", "Cerca del volcán", "Al pie del volcán", etcétera.

Respecto del tema que se investiga, el cuerpo, su representación se diseña en la obra de manera parcializada. La mención de sus partes se disemina a lo largo de los discursos de los tres personajes principales: Volcán, Fedra Joven y el Rey Teseo, y forman en conjunto una urdimbre velada de significados.

El cuerpo, antropológicamente considerado, es una construcción socio-cultural que, en muchas ocasiones, se configura como un símbolo, como algo que está en lugar de otra cosa. Según nuestra hipótesis de trabajo, Minyana lo emplea para traducir una visión particular del mundo y para mostrar un sistema de valores o "disvalores" –en el sentido negativo del prefijo– presente en la sociedad de hoy.

El volcán, un objeto no humano pero personificado, elevado a una categoría de ser sobrenatural, omnipotente, abre la pieza. Focaliza su mirada exploradora –señalemos brevemente que por su inmediatez la mirada es muy significativa para el hombre actual– sobre los mortales a quienes encuentra indignos de su condición y como un dios justiciero pretende exterminarlos por sus acciones inicuas y malvadas. Al dirigirse a Fedra

Joven le comunica que las bases militares de las naciones importantes del mundo serán devoradas y que él vomitará sobre los hombres su lava para borrar de la faz de la tierra al género humano. En su parlamento se relevan metáforas construidas sobre el cuerpo: "Washington se rasca la frente y Moscú inclina la cabeza [...] y Europa abre grande los ojos" (Minyana, 1997: 18), y semas del mismo origen como los que remiten a la función de la boca: "vomitar", "escupir", "devorar", junto a otras partes de la figura humana, "muslitos", "riñones", "sangre", "dedos de los pies". De este modo, se crea un campo semántico que hace referencia a lo corporal y a sus funciones.

Ahora bien, muchas de estas metáforas aparecen asociadas a un sentido de reacción contra el poder de las grandes potencias mundiales, principalmente, contra el imperialismo americano: "¡Tu héroe, le dice a Fedra, [...] está donde el hombre de los dólares tu Rey Teseo Fedra Joven demasiado morena cuyas aureolas de sudor veo allí donde tus axilas no economizan su pequeña plantación y tus otros vellos se estremecen y sacudes tus cabellos tan largos que te dan una gran dolor de cabeza!" (Minyana, 1997: 18).³

La falta de puntuación y el fluir de expresiones que guardan poca o ninguna relación lógica crean un discurso de tipo esquizofrénico, distorsionado, que dificulta el anclaje en el sentido. La organización retórica tradicional está completamente ausente de la cadena de proposiciones presentadas sin nexos.

Además, la visión del cuerpo se complementa con algunos sonidos onomatopéyicos que connotan una actitud agresiva por parte del sujeto emisor: "hop", para indicar deglución; "¡Psychchchchch!", para señalar masticación, entre otras.

En las réplicas del personaje, el cuerpo está omnipresente, pero siempre por medio de la metonimia, mencionado de forma caótica en todas sus partes, externas e internas, en sus particularidades y en sus generalidades, y a través de la actividad realizada por ciertos órganos.

En su diálogo con Volcán, una apasionada Fedra Joven describe, no sin rasgos de humor, el itinerario de su sangre que parte del corazón y vuelve a él:

¡Y yo digo volcán que tengo un puñal en el corazón pero mi sangre llega bien por mis venas cavas a mi aurícula derecha y pasa al ventrículo derecho y luego la envía al pulmón y allí paf le quita de encima el sucio gas carbónico pero se carga de buen oxígeno y vuelve entonces a mi aurícula izquierda luego al ventrículo izquierdo y toda mi sangre es propulsada en mi organismo vía la aorta ah qué bello itinerario volcán! (Minyana, 1997: 18)

La figura de Fedra ha sido degradada a través de su parlamento. La reina enamorada de Hipólito se ha transformado en una experta en fisiología. Su discurso poético ha sido parodiado en discurso científico.

Enlazado con este comentario, la heroína no tiene reparos en mencionar junto con un órgano tan noble como el corazón, asiento de los sentimientos y de frondosa trayectoria literaria, otro órgano no tan gentil: los intestinos. Explica que tiene el aliento pesado, provocado por la defecación intestinal, como si hubiese comido carnes muertas. En el devaneo de sus pensamientos, evoca la guerra civil y el imperialismo americano. En el personaje, como ya se advirtió en Volcán, lo orgánico se enhebra con lo político. Pero, el verdadero objetivo de Fedra Joven es su amor por Hipólito. Le confiesa a su nodriza Nona que por él "pierde la chaveta" (Minyana, 1997: 19).⁴ Desata su frenesí y ejerce sobre él manejos de seducción. Le enloquecen las hermosas rodillas del joven. Describe sus muslos claros y sus esbeltas piernas. Le fascinan los vellos de sus piernas, mas Hipólito la rechaza y, como un niño caprichoso, en lugar de mostrar respeto por su madrastra intenta darle una patada en el pecho.

Fedra Joven declara que jamás experimentó tal pasión por mortal alguno. Siente sed y comprende que es la pasión. Sus papilas excitadas dan órdenes a todos sus retoños sensoriales, su lengua se endurece y sus labios se agrietan ante su presencia. La excitación de la reina es tanta que Nona indignada exclama: ¡Hembra pegajosa! (Minyana, 1997: 22).

La hija de Pasifae tampoco ahorra expresiones escatológicas que hacen referencia a úlceras cutáneas, vómitos y diarreas.

Antes de morir, no invoca a la luz, como la Fedra clásica, sino a su aorta. Exhala: "Traición de mi aorta! ¡Traición de mi aorta!" (Minyana, 1997: 31).

Como se advertirá, Minyana ha utilizado para caricaturizar a Fedra elementos corporales que desvirtúan su regia figura. Claro que el empleo escatológico del cuerpo con intención degradante no es novedoso si se piensa en Rabelais, pero la propuesta del dramaturgo es sustancialmente diferente, no sólo en lo relacionado con el sentido, sino también en lo referente a la técnica empleada. Esta última apunta a la acumulación caótica de esos elementos y al ritmo que imprime a las réplicas. Libre de la puntuación, la palabra no da respiro ni al actor ni al espectador.

En los parlamentos del Rey Teseo también aparecen numerosas referencias al cuerpo. Minyana aún en ellos el humor y la sátira política. El humor se trabaja sobre la base de los anacronismos, abundantes en el texto: ¡Voy a adelantar las elecciones y recorrer el país con un cantante conocido tres intelectuales y un obispo y ofreceremos remeras gorritas distintivos que tendrán escrito: "Rey Teseo" (Minyana, 1997: 23).

En un momento, Teseo pasea alrededor del volcán y éste lo saluda de forma injuriosa: ¡Hola asqueroso!, y le escupe un chorro de lava.⁵ El rey se siente acorralado por él y se encomienda a Dios. Reza una plegaria que más que una oración es una descripción del sistema endocrino. Le pide: “Apacigua el alma y las glándulas suprarrenales y el timo y la tiroides y la pineal y la pituitaria” (Minyana, 1997:28).

En síntesis, mediante la deconstrucción del cuerpo que realiza Minyana en *Volcán*, se puede inferir que se ha valido de este medio para ofrecer una visión decadente del hombre y de la sociedad actual. El empleo retórico de las partes del cuerpo a través de la metonimia está simbolizando al individuo fragmentado de la posmodernidad, escindido entre un yo y un otro.

David Le Breton al referirse a la concepción del cuerpo del hombre contemporáneo señala que “la unidad humana está fragmentada [...]. El cuerpo [...] ya no es más el rostro de la identidad humana sino una colección de órganos” (Le Breton, 1995: 221-222). Por ello, la parodia del mito clásico que realiza el dramaturgo apunta a través de la visión grotesca de la realidad a traducir la falta de certezas del mundo actual y la desesperanza del hombre.

Pierre Bourdieu cuando analiza en *Contrefeux* el problema de la incertidumbre comenta que quien no tiene control sobre el presente no se plantea el futuro, “el futuro en su conjunto resulta incierto y, por lo tanto, impide toda previsión racional y, en particular, anula ese mínimo de esperanza” (Bourdieu, 1998: 96-97).

Finalmente, sostenemos que *Volcán* exhibe, de acuerdo con un tratamiento transgresor y parcializado del cuerpo, la realidad acuciante de nuestra época, la incertidumbre, la desolación y la desesperanza en las que el hombre moderno está sumido.

Notas

- 1 Philippe Minyana nació en Besançon en 1946. Desde 1980, año en que comienza a escribir teatro, ha editado más de treinta obra dramáticas. Conjuntamente con su labor de escritor desarrolla su vocación de actor y director teatral. Forma parte del Théâtre Dijon-Bourgogne junto al *régisiseur* Robert Cantarella. Ha adaptado textos de Calderón y *Numancia* de Cervantes, obra que Cantarella puso en escena en 1992 en el Festival de Avignon. Minyana también es autor de libretos para ópera y piezas radiofónicas. Muchos textos suyos han sido adaptados para la televisión y el cine. Su obra reconoce cierta influencia de Marguerite Duras y Georges Pérec, también de Anton Chejov y de los alemanes Peter Handke, Botho Strauss y Thomas Bernhard. De Samuel Beckett le interesa la creación de la escritura de vacíos que tiene que ser completada por el espectador y reconstruida con su lenguaje coloquial. Sus piezas más destacados son: *Chambres* (1986), *Inventaires* (1988), *Les guerriers* (1990), *Drames Breves* (1990), *Gang* (1992) y *La maison des morts* (1996), entre otras. (Cfr. Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, “Biographie”, versión electrónica).
- 2 De acuerdo con la traductora y difusora de su obra en la Argentina, Françoise Thomas, la escritura de Minyana se relaciona con la de Eduardo Pavlosky y la de Griselda Gambaro, pues, como en estos autores, “la palabra llega al espectador primero como sensación y después como sentido”. El escritor visitó la Argentina. En el año 2002 se representaron algunas de sus obras en el marco de un ciclo de intercambio entre autores franceses y argentinos organizado por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y la Alianza Francesa (Cabrera, versión electrónica).
- 3 La referencia política está muy marcada en el volcán. En el segmento 7. “Sobre la ladera del volcán”, se dirige a Tesco y le dice: “¡No eres tú por casualidad el que favoreció a esos cristianos que han birlado las tierras a aquellos los musulmanes y les has dicho a los cristianos: ¡Vayan bírenles las tierras son las de los musulmanes y los cristianos contentos han birlado todo y los otros esos musulmanes no tienen más nada se cagan de hambre están solamente en villas miseria y las crecidas de los grandes ríos se las pulverizan pero allí están! ¡Escucha llegar a los musulmanes! (Minyana, 1997: 27).
- 4 La escena parodia la primera confesión de amor de Fedra por Hipólito a su nodriza Enona (Acto I, 3), en la tragedia de Racine.
- 5 Teseo como rey representa el poder imperialista, por lo tanto se constituye en enemigo de Volcán.

Bibliografía

Fuentes literarias

BOURDIEU, Pierre

“La précarité est aujourd’hui partout”, en *Contrefeux*, Paris, Raison d’Agir, 1998.

LE BRETON, David

Antropología del cuerpo y modernidad, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995 (tr. Paula Mahler).

MINYANA, Philippe

Volcán, en AA.VV. *Teatro francés contemporáneo*, Buenos Aires, Almagesto, 1997 (tr. Adriana M. Carrión).

Fuentes electrónicas

CABRERA, Hilda

“Me interesa la epopeya de las sociedades de hoy”. <http://www.pagina12.com.ar/2001/01/01-07-27/pag.28htm>. Consultada el 01/01/07.

MAISON DE LA CULTURE DE NEVERS ET DE LA NIÈVRE.

“Biographie” Philippe Minyana. <http://www.mcnn.fr/services/biographie.asp?b=86>. Consultada el 31/12/06.

LA CASE DU COMMANDEUR DE ÉDOUARD GLISSANT GRITO DE NEGRO ESCLAVO: VOZ Y MEMORIA DE UNA IDENTIDAD RACIAL “CREOLIZADA”

Marta Celi

Universidad Nacional de Córdoba

[...] le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémissibles, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire —sans être un utopiste et même en en étant un—, que les humanités d'aujourd'hui sont en train d'abandonner difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles. (Introduction à une Poétique du Divers. (1995:14)

La obra del martiniqués Édouard Glissant puede ser definida como un archipiélago de textos, como un conjunto de islas que se comunican y se entremezclan. Este entrecruzamiento permite ser leído como el eco del otro entrelazamiento del que sus obras dan cuenta, el del Caribe, entendido este espacio más como una cuestión cultural que geográfica.

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation “s’intervalorisent”, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. [...] La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage; elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus, c'est-à-dire des endroits où les

*répercussions des langues les unes sur les autres ou des cultures les unes sur les autres sont abruptes.*¹

Escritura ¿de la hibridación, del multiculturalismo, de la interculturalidad en perspectiva dialógica? En todo caso, una *poética* de la *creolización*, esto es, de una imbricación de elementos de las culturas y de los seres humanos diferentes que dan como resultado algo imprevisto según caracteriza Édouard Glissant a la literatura antillana-americana-francófona en la que inscribe su obra. La suya, es una literatura de islas, literatura que aparece como una *unité-diversité* en la perspectiva glissantiana. Heterogénea, vasto conjunto que, más allá de sus diferentes pertenencias –lingüísticas, étnicas o nacionales– posee características comunes que nos permiten insertarla en una *literatura caribeña*, íslica o continental.

Derek Walcott, al pronunciar su “Discurso de Estocolmo” cuando recibió en 1992 el premio Nobel de Literatura, saludaba en estos términos la profusión de letras insulares: “Qué privilegio ver una literatura –una literatura única en varias lenguas imperiales, francesa, inglesa, española– florecer de isla en isla en el nacimiento de una cultura ni tímida ni imitativa”.² Por extensión, la literatura caribeña-antillana es de esta manera celebrada como participante activa en la ceremonia inaugural de una cultura porosa singular-plural, preñada de resonancias de otras manifestaciones poéticas. Eso es memoria haciéndose historia toda vez que de lo individual se pasa a lo colectivo, toda vez que la rememoración es trascendida por la conmemoración.

Caribe, lugar que engloba islas y continente, *carrefour* de razas, lenguas, civilizaciones y textos –orales y escritos–, lugar percibido como zona de encuentros, de conflictos, de provisionales identidades y, por esto mismo, sitio llamado al dialogismo, a la negociación, a la interacción. Punto de contacto de diferentes nostalgias en términos de evocaciones y olvidos, de surgimientos y eliminaciones. Por esta vía, la precariedad ontológica de la que adolece adquiere una connotación positiva ya que en virtud de esa permeabilidad, puede re-hacerse y re-definirse según el derrotero de la anamnesis de los caribeños puestos a recordar –memoria-olvido dinamizados– y según la consecuente representación y preservación-supresión que las diversas comunidades hagan de su propio pasado y de sus legados.

[...] la Caraïbe m'a aussi toujours paru être une sorte de préface au continent américain. [...] La Caraïbe a été le lieu [...] du premier débarquement des esclaves traités, des Africains traités. (2)

Nous avons fait la différence entre les communautés ataviques qui sont basées sur l'idée d'une Genèse, c'est-à-dire d'une création du monde, et sur l'idée d'une filiation, c'est-à-dire d'une liaison continue du présent

*de la communauté à cette Genèse [...] et les cultures composites nées de la créolisation, où toute idée d'une Genèse ne peut qu'être ou avoir été importée, adoptée ou imposée: la véritable Genèse des peuples de la Caraïbe, c'est le ventre du bateau et c'est l'ancre de la Plantation.*³

El objetivo de este trabajo es explorar los mecanismos dificultosos de la memoria de una “raza maldita” –la negra–, maldición grabada en el cuerpo entendido éste como primordial lugar de memoria de la esclavitud. Pretendemos dar cuenta del alarido desgarrador que suple recuerdos no agendados y del tratamiento inhumano dado a presencias físicas devaluadas, animalizadas y demonizadas. Así, cadenas, trata, tráfico, látigo, violaciones, todo el repertorio, en definitiva, del ultraje padecido por cuerpos esclavizados se vuelve grito nacido en las entrañas –grito de dolor y de nostalgia–, aullido que debe hacerse palabra, según lo quiere Édouard Glissant de acuerdo con su concepto de “creolización”. Apoyamos nuestro análisis en su novela, *La Case du Commandeur*. Como marco teórico, justificamos nuestro estudio en la serie de conferencias y de charlas de este autor martiniqués publicadas en la *Introduction à une Poétique du Divers*.

La rememoración de un pasado doloroso no muy lejano, como es el caso en la parte del mundo que nos ocupa, está impregnada de la tentación del olvido o de la competencia por el poder de las distintas memorias en conflicto toda vez que esta esfera cultural y geográfica –desde las islas al continente– nació de la plantación y la esclavitud. Estas comunidades surgen de la conquista y del exterminio –en las islas– o de la marginación –en las costas continentales–, de las poblaciones amerindias, de la deportación masiva de africanos, de la llegada de trabajadores indios, asiáticos o del Medio Oriente. Este caos inaugural quedó grabado en la piel y en el silencio impuesto a la diáspora martirizada que encontró inicialmente, y durante mucho tiempo, blancos en los textos oficiales para empezar luego a consignar disonancias en los márgenes hasta llegar a reclamar una voz plena en el centro de textos-testimonios memoriosos. La remembranza de cuerpos atormentados impide la supresión del horror a la vez que legitima la denuncia y la exigencia de verdad capaz de reparar cicatrices, malestar y encono propios de las comunidades postcoloniales de América en nuestro caso.

[...] l'ancre du bateau négrier est l'endroit et le moment où les langues africaines disparaissent, parce qu'on ne mettait jamais ensemble dans le bateau négrier; tout comme dans les plantations, des gens qui parlaient la même langue. [...] Et qu'est-ce qui se passe pour ce migrant? Il recompose par traces [...] une langue et des arts qu'on pourrait dire valables pour tous. [...] L'Africain déporté [...] a fait quelque chose d'imprévisible à partir des seuls pouvoirs de la mémoire, c'est-à-dire des seules pensées de

*la trace, qui lui restaient: il a composé d'une part des langages créoles et d'autre part des formes d'art valables pour tous, comme par exemple la musique de jazz qui est re-constituée avec des instruments donnés mais à partir d'une trace de rythmes africains fondamentaux.*⁴

Agreguemos que lo específico de la insularidad es el hecho de diseñar un micro espacio cercado, delimitado por todas partes: mar Caribe o de las Antillas, océano Atlántico. Por ello, la dialéctica de lo cerrado y lo abierto por un lado, y el permanente movimiento circular de partir y regresar o el de errar sin abandonar el terruño, por otro, siempre están presentes. En las obras de ficción, estas dos cuestiones tienen un lugar de privilegio. En el centro, está la problemática de la pertenencia, tema recurrente que se expresa de variadas maneras en y por la literatura. Pertenencia ligada estrechamente a la problemática de la identidad y, con ésta, a la de la memoria-olvido y a la de la añoranza de los anales identitarios borrados.

La literatura caribeña se construye sobre la pérdida de los lugares del origen y, por ende, de la propia imagen; ancla en reminiscencias frágiles y fragmentarias. La pertenencia se vuelve una paciente y obstinada demanda, un pedido, un requerimiento. Por esta vía, se problematiza, en el caso de los negros, la relación con África donde resuenan marcas y búsqueda de pertenencia.

*[...] dans la relation mondiale aujourd'hui c'est une des tâches les plus évidentes de la littérature, de la poésie, de l'art que de contribuer peu à peu à faire admettre "inconsciemment" aux humanités que l'autre n'est pas l'ennemi, que le différent ne m'érode pas, que si je change à son contact, cela ne veut pas dire que je me dilue dans lui, etc. [...] Parce que l'artiste est celui qui approche l'imaginaire du monde, et que les idéologies du monde, les visions du monde, les prévisions, les plans sur la comète commencent à faillir et qu'il faut commencer à lever cet imaginaire, ce n'est plus là rêver le monde, c'est y entrer.*⁵

Las zonas de sombra son particularmente amplias para los pueblos surgidos de una diáspora. De allí que quizá debamos hablar de memorias, de un constante "hacer memoria". La literatura caribeña reconstruye, resemantiza, re-hace esas reservas siempre disponibles, esos recovecos de las acervos colectivos e individuales de los americanos de ésta, una de las Américas. Archivos, siempre en plural, siempre inestables, siempre anhelados y buscados en las huellas, en los ecos, en los silencios y en las amnesias. Siempre por construirse. Esta reconstitución imaginaria a veces es grito desgarrador, a veces es palabra articulada en relatos frágiles llenos de blancos que exploran el océano de la deportación al tiempo que intentan soslayar el mutismo. En el centro de esta suerte de espiral perversa siempre nos topamos con el maltrato corporal. El relato de ficción *imita* de alguna manera el relato

histórico sin jamás confundirse con él. Antes bien, lo aventaja al poder burlar o ignorar los documentos de la historia oficial y apelar así a las *traces* de la memoria ya que los registros de las crónicas coloniales dan cuenta de la relación de los negreros colonizadores y la legitiman. La literatura está habilitada para dar la voz a los que hablan, cantan, cuentan o callan, a los que no pertenecen a la cultura del libro. Puede al fin abandonar el grito y forjar la palabra, como lo quiere Édouard Glissant.

La empresa mayor de este novelista es la de reapropiarse de ese pasado antillano fragmentario, caótico, "creolizado". *La Case du Commandeur*, publicada en 1981, remonta la genealogía de Marie Celat, Mycéa, hasta encontrar la huella del antepasado Odon. El recorrido de este camino analéptico re-traza también el lento periplo de vuelta a los orígenes históricos, lingüísticos y raciales del pueblo antillano al tiempo que elucida la maraña de la remembranza y recrea una historia por parches.

Desde el primer capítulo, vemos a Marie Celat (1928) desafiar al pretendido discurso humanista de sus maestros. Su padre, Pythagore Celat (1902), casado con Cinna Chimène (1911), persigue la búsqueda de los recuerdos de trata, búsqueda desatada por un grito, ¡Odon!, cuyo significado desconoce.

Desde el inicio, el tema de la memoria está presentado en términos de problemática. El olvido parece haber ganado la partida. Los esfuerzos por *hacer memoria* se frustran frente a muros infranqueables. El *temps d'avant* es, por ahora, un agujero colmado de imágenes incoherentes que desembocan siempre en el grito desesperado y desesperante por no poder llegar a las fuentes: ¡Odon! El mecanismo de rememoración concluye, entonces, en fragmentos de un relato que duele en lo más profundo por haber sido borrado, fragmentos que a su vez prueban que el gran relato debe haber existido y que se perdió en la noche de los tiempos, en las profundidades del océano, al dejar las raíces en África, y que trasladó casi zombis sin nombre, sin dioses, sin lengua común, sin legados —familiares ni culturales—, sin palabras para contarse, reflejarse, y reconocerse. Sin embargo, estos ecos resuenan en la epidermis castigada y vejada a la vez que abrevan en las entrañas surcadas por heridas siempre abiertas que aúllan suplicios. Difícil cometido el de transformar una "antigua maldición" ensangrentada en una cicatriz apaciguada. Brutal sensación la de tomar conciencia de que el propio cuerpo —específicamente, el vientre de la mujer esclava— se transforma en el arma privilegiada para terminar de engendrar más cuerpos predestinados a perpetuar dicho original anatema. Así, en *La case...*, el episodio de una joven que mata al niño que acaba de dar a luz porque *los esclavos no deben tener hijos*, se vuelve revelador del autoexterminio como única solución para identidades raciales condenadas

al infierno de la bestialización. Cómo evitar pensar en Toni Morridon y su Beloved o en Maryse Condé y su Tituba.

Paradójicamente, la frontera intransitable que esconde al pasado como a un arcano debería ser, por líquida, especialmente apta para el pasaje de cosas o personas. Si embargo, esta agua —la del Atlántico— se diluye como un elemento de doble cara que esta vez muestra la negativa: no es el líquido bautismal que purifica e inicia; se trata de aquel que pudre y licua lo que toca. Traslada muertos vivos, amnésicos o sin historia recobrada, fantasmas borrados por la Historia. En *La Case...*, la memoria —voluntaria o involuntaria— llega hasta un gran pez cuyo vientre alberga a dos hermanos —uno de ellos traidor, el otro traicionado—, a espectros amordazados a latigazos o a suicidas que por saber bien que lo que dejaron atrás es irrecuperable ya que les ha sido arrancado de cuajo, no soportan este comienzo de cero en la peor de las ignominias, cual es la esclavitud en territorios desconocidos y cerrados. El cuerpo replica según permisos o prohibiciones, sumisiones o desobediencias...

¡*Odone!* Grito desgarrador que obedece al derecho de los negros esclavos de reclamar una humanidad negada por los blancos y los negros cómplices de los amos. ¡*Odone!* Alarido que, al volverse palabra, origina un nuevo conflicto entre palabras —la *créole* y la francesa, la de la vida privada y la de la vida pública, la del recreo y la de la clase, la del oral y la del escrito, la de la Memoria y la de la Historia... Una vez conocidos o intuitos los jirones de una historia común —la que comienza en un barco negrero, continúa en la exposición y comercio de los negros animalizados para terminar en las plantaciones y en las *cases* o en la selva, lugar apto para *marronner*— estos pocos y horribles datos deberían unir en la misma trama a los personajes de la novela que nos ocupa. Mas esta comunidad ya diversa —por elección o por violaciones horribles— debate por el instrumento —la lengua— con el cual narrarla: ¿el *créole* o el francés? La memoria, entonces, da cuenta de una guerra de memorias, de gritos y de voces.

En términos de identidad, esta lucha refleja un conflicto de derechos, una superposición de monólogos que Glissant pretende transformar en diálogos de lo diverso, del *Tout-monde*, en *creolización*, rechazando la idea de mestizaje. La primera se le ocurre dinámica y conciliadora toda vez que preserva individualidades y propicia la aceptación del otro; la segunda se le antoja relacionada con el ser, con la predestinación, con lo que propicia culturas ligadas al poder y al centro frente a civilizaciones relacionadas con la sumisión y la periferia. El Caribe es uno y diverso. Si hay un *nosotros*, evidentemente no debería sustentarse en hegemonías sino en una pluralidad de presencias físicas que sin borrar fronteras tienden puentes, dialogan en pos de y viajan hacia la interrelación que preserva las singularidades. Todas.

El derrotero de Marie Celat llega al borde del mar. Allí se descubre mirando hacia las Antillas, imaginando el continente e ignorando el Atlántico. Se reconoce *de acá*, de las islas del Caribe, sus islas ahora. Esta pertenencia la reconforta. Abreva así en las fuentes de la contramemoria. Su presencia *creolizada*, y así asumida, es posterior a *Odone* incluyéndolo y resemantizándolo. Recuperar el pasado y su propio cuerpo cobra otro sentido, la aleja del grito desgarrador de los comienzos.

Le pays n'allait pas si mal, il ne fallait pas exagérer. [...] La race des Nègres est déjà trop nombreuse comme ça. Marie Celat courait aux endroits des bords de mer d'où par temps découvert on reconnaissait la Dominique au nord, [...] ou Sainte-Lucie au sud [...]; elle apostrophait les îles. Répondez, la Dominique. Je vous appelle à conférence. [...] ho répondez Jamaïque. Venez à la naissance et appelez dans la danse, Haïti ho Haïti. [...] Comprenant toutefois que si elle parlait à ces pays comme à des personnes vivantes, ombrageuses ou bonnes, c'est parce qu'elle était restée si longtemps à venir là se baigner au soleil sans jamais lever les yeux sur l'horizon où les mêmes mornes là-bas se profilaient.[†]

Recordar el tiempo pasado, especialmente para construir el futuro, es ante todo alcanzar el saber. Y llegar al conocimiento significa para los descendientes de los africanos deportados aceptar que ser negro esclavo es una maldición. Así, negarse a desandar la senda de esta raza maldita o a tomar conciencia del maleficio primordial puede entenderse como un mecanismo de defensa, como uno de los engranajes del funcionamiento mnemónico toda vez que, como sabemos, el olvido forma parte de la memoria. Funcionamiento éste que pretende sin lograrlo preservar al memorioso de la memoria enfermiza recurriendo al autoengaño cuando se quiere tachar lo ya escrito, las *traces* tatuadas por siempre en el cuerpo, el corazón y la mente. No hay manera de borrar ese palimpsesto. Por el contrario, una vez asumida esta condición de las huellas de la raza y de la Historia, ¡*Odone!* se vuelve un alarido desgarradoramente victorioso. Sobre las ruinas de la traición y la ignominia, empieza a contarse —y a oírse— otra Historia. La voz de los negros suma sus relatos al libro de la crónica de las Américas. El literario constituye un discurso privilegiado para ello. Si hemos llegado a las raíces, ellas están teñidas de dolor, de corrupción, de rebeldía, de horror. Negros, mestizos, indígenas, seres ignotos animalizados y exterminados por los blancos y por los negros cómplices de estos negreros conquistadores.

Hacer memoria entonces, supone empezar por aceptar estos orígenes espurios, esta condición bastarda producto de barcos de asfixia y dolor extremo, de nativos borrados del mapa, de blancos dueños de negros e indígenas para dar rienda suelta a todos sus bajos instintos y de africanos

y americanos traidores. La maldición, decíamos... En las plantaciones conviven negros desleales, caribes y *arawaks* finalmente exterminados, blancos verdugos, esclavos asumidos.

El motivo de la locura surca toda la novela, corre de generación en generación. En este desvarío envolvente, algo se dice, que se transmite en los cuentos y leyendas: huellas de la lengua original (africana) olvidada, recuerdos confusos de las traiciones que la trata precipitó, grito ahogado del *marron* que fue acallado introduciéndole una antorcha ardiente en la boca. A este silencio secular impuesto responde por un lado, la presencia de una raza heterogeneizada, y, por otro, el *discours antillais* de *La Case du Commandeur*: la voz narrativa es la de un “nosotros” no definido, trunco, diseminado, opaco para sí mismo, que intenta por la narración misma reunir sus *yo desjuntados*. De este caos nace precisamente la “creolización” que quiere Glissant, para el Caribe y para las “humanidades”. El grito de negro esclavo, la voz y la memoria de una identidad racial *creolizada*...

La Historia y la homogeneidad de la raza licuadas por el agua y la negación a hacer la anamnesis de semejante pesadilla, esa herencia abona la relación de Marie Celat y, por esta vía, se convierte en la guardiana de la memoria y en la propagadora de la única historia que pueden rescatar: la que han recompuesto con las *traces* en las mentes, los corazones y los cuerpos so pena de silenciarla para siempre y así sufrir la muerte definitiva, la del olvido, ésa que no se narra ni se refleja porque la nada extermina a los cuerpos que invade.

Glissant, al recuperar una búsqueda iniciada con su novela *La Lézarde*, teje nuevamente la larga reapropiación de las palabras que logran hacer comprender lo que es propiamente insensato: el rechazo de la esclavitud y de la trata por los mismos caribeños.

[...] les cultures ataviques tendent à se créoliser, c'est-à-dire à remettre en question de manière souvent dramatique –voir la Yougoslavie, le Liban, etc.- le statut de l'identité comme racine unique. [...] Cette vue de l'identité [...] s'oppose à la notion aujourd'hui “réelle”, dans ces cultures composites, de l'identité comme facteur et comme résultat d'une créolisation, c'est-à-dire de l'identité comme rhizome, de l'identité non plus comme racine unique mais comme racine allant à la rencontre d'autres racines. [...] Dans le panorama actuel du monde, une grande question est celle-ci: comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même? Et c'est la grande question que posent et qu'illustrent les cultures composites [...] dans le monde des Amériques.⁷

Esclavitud, trata, torturas, rebeliones, castigos, suplicios al fin, de una raza maldita son recordados en la novela que nos ocupa sí en función del derecho a saber y hacer saber al tiempo que este reservorio de ignominias,

resguardado hoy por la memoria de la esclavitud, puede nutrir, una vez rememorado, una visión menos cruel del presente y del futuro. ¿Utopía? Sin duda. *Tout à fait, c'est utopique*, afirma Glissant mientras se justifica a renglón seguido: *Mais je pense que rien ne s'est fait sur terre de valable sans utopie. Je ne connais pas de grande œuvre des humanités qui se soit faite sans utopie*.⁸

Explorar el pasado caribeño –islas y continente– como un espacio de choques, ciertamente, pero también de encuentros de razas en perspectiva dialógica es “hacer memoria” de este lugar marcado por la *unité-diversité*, según Glissant, novelista y ensayista.

La Case du Commandeur, leída como un fresco histórico, reclama una anamnesis con el fin de agendar gritos, voces, palabras y memorias. Plantea y defiende con fuerza y lucidez los orígenes rizomáticos de las culturas y de las comunidades *composites* –las del Caribe en nuestro caso– reflejados en un presente que rechaza la identidad de la raíz única y tiende a propiciar una identidad racial *creolizada* con el fin, utópico indudablemente, de construir “humanidades *creolizadas*”.

Notas

- 1 GLISSANT, Édouard
Introduction à une Poétique du Divers. Québec, Presses de l'Université de Montréal, 1995, pp. 16-17.
- 2 GLISSANT, Édouard
Ibid., p. 12.
- 3 GLISSANT, Édouard
Ibid., p. 28.
- 4 GLISSANT, Édouard
Ibid., p. 15.
- 5 GLISSANT, Édouard
Ibid., p. 43.
- 6 GLISSANT, Édouard
La Case du Commandeur. Paris, Gallimard, 1997, p. 181.
- 7 GLISSANT, Édouard: *Op. cit.*, pp. 19-20.
- 8 GLISSANT, Édouard: *Ibid.*, p. 74.

Bibliografía

- GLISSANT, Édouard
La Case du Commandeur. Paris, Gallimard, 1997. *Introduction à une Poétique du Divers*. Québec, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

CUERPO/CORPUS AL BIES. EL CUERPO FEMENINO EN BALZAC, FLAUBERT Y COLETTE

Adriana Crolla
Silvia Zenarruza de Clément
Universidad Nacional del Litoral

La literatura ha sido un campo fértil en la elaboración de representaciones del cuerpo sexuado, donde deseos, ensoñaciones, sueños y fantasmas del imaginario masculino, se tradujeron en narraciones que más que liberar, encorsetaron a la palabra y al sentido a los tabúes y lo prohibido. El siglo XIX en particular, fue un siglo hipócrita que al tiempo que desarrollaba una virulenta represión sexual, se obsesionaba y perseguía al cuerpo femenino, acosándolo en su desnudez y atisbándolo, celosa y *celosamente*, a través de los mirillos de las cerraduras.

Pero, por otro lado si el engranaje represión-trasgresión-liberación forma parte de la estrategia discursiva del poder, y en ese sentido la literatura encuentra fisuras, se debe reconocer al texto literario la tentativa de poner en jaque la ley del discurso sobre los cuerpos en su diversidad sexual. Esto implica que, a pesar de la doxa, ha habido emergentes especialísimos que supieron adoptar análisis y lecturas capaces de hacer visibles las modulaciones de las subjetividades y de las diferencias y de interrogar con bastante efectividad, los lazos entre identidad y cuerpo sexual.

MME. DE MORTSAUF, UN CUERPO SUBLIMADO

La representación del cuerpo femenino en *Le Lys dans la vallée* de Balzac, sigue la dominante del discurso romántico: fuga corporal hacia un angelismo diáfano, metaforizaciones religiosas, culpa y redención. Todo se juega en la pasión del “encuentro”, la silueta percibida, la dulzura de un perfume y el embrujo de una mirada o de un beso. Así, la primera referencia que el amante percibe del cuerpo de Mme. de Mortsauf es el perfume. Inmediatamente la mirada del joven Félix de Vendenesse recorre, “deslumbrada” unos hombros que parecen ofrecérseles.

Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler, des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois, de pudiques épaules qui avaient une âme et dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie. (LV: 26)

La triple repetición carga de sentido espiritual a los púdicos hombros y la piel satinada, emanación de la sensualidad de la Dama, reclama discretamente al tacto. Esta primera percepción de un cuerpo sexuado en el intercambio de dos individualidades en la pluma de Balzac, es trabajada con acciones que van narrando el suave deslizamiento de los sentidos en una sinécdoque corporal, que se postula ya como un particular programa erótico.

L'inattention de la comtesse me permit de l'examiner. Mon regard se régalaient en glissant sur la belle parleuse, il pressait sa taille, baisait ses pieds, et se jouait dans les boucles de sa chevelure. (LV p. 42)

Pero el cuerpo de la mujer es observado, nunca asido, abrazado, poseído. Sólo un beso en los hombros durante el primer encuentro sirve de disparador del deseo y de eje de la trama. Los besos siguientes serán siempre ligeros, fugaces y depositados en las manos de Henriette, con más devoción que erotismo.

Delicada, idealista y positiva, apasionadamente sentimental, solitaria y con una experiencia del mundo inocentemente infantil, si bien casada hace años con un hombre mayor, la joven Mme. de Mortsaufr posee los escrúpulos morales, la ternura refinada y la graciosa dignidad que el joven Balzac confería a las damas de su sociedad. Ella será guía moral e iniciadora de los conocimientos necesarios para que un joven como Félix pueda sobrevivir y hacer carrera en París. Ligada a su pupilo por un sentimiento a la vez maternal y pasional (de una pasión que no confesará sino hasta sus últimos momentos) aparece ante el lector evocada por términos que remiten a la santidad y a lo angélico, o simbolizada con la flor del lirio. Mme. de Mortsaufr, abandonada por Félix que ha progresado en París gracias a la educación mundana y sentimental que recibe de una bella inglesa libertina, atraviesa una trágica prueba. Enferma, prematuramente envejecida y agonizante, la dama toma conciencia de la mentira en que basó el sentido de su existencia amorosa. Y muere por no haberse permitido vivir. De pronto, toda su vida, y la virtud tan atesorada, son puestas en duda, llegando a dudar hasta de sí misma.

La pregnancy del cuerpo es un motivo central en esta mujer de treinta años "mal casada". Al final de la novela, nos enteramos por su carta póstuma

dirigida a Félix, que aquel primer beso ha desencadenado el cambio radical de su vida y que su represión por respeto a sus obligaciones morales son las que marcaron su desgracia.

Ah ! si dans ces moments où je redoublais de froideur, vous m'eussiez prise dans vos bras, je serais morte de bonheur. (LV: 634)

El combate entablado contra los requerimientos de la carne ha sido atroz: ese *je serais morte de bonheur* expresa con una asombrosa economía la densidad del deseo y la intensidad de lo negado. En su hora final, Mme. de Mortsaufr, justificada por la doxa en razón de su sacrificio, puede merecer la serenidad. Muere como esposa y como madre perfecta, confesada y en santidad, consciente del difícil triunfo alcanzado por su virtud, que ofrece como expiación. En el conflicto entre el alma y los sentidos, el desgarramiento productor del pecado tiene un poder energético propicio la superación de sí mismo y abre el camino de una gloria espiritual. La muerte de Mme. de Mortsaufr es dulce, el tema angélico se cierra con profusión de adjetivos que evocan la pureza, la blancura, lo virginal:

Les lignes de son visage se purifiaient, en elle tout s'agrandissait et devenait majestueux sous les invisibles encensoirs des séraphins qui la gardaient. (LV:350)

La representación del cuerpo de la mujer, reprimido en haras de la virtud, un cuerpo todavía sublimado en un proyecto cristianamente cortesano de lo femenino coexisten en esta novela. Así lo ha querido Balzac quien hace de esta heroína romántica un espejo de moralidad donde el universo entero viene a reflejarse en neta oposición a esa otra mujer, más carnal y concreta, que poco tiempo después la pluma de Flaubert sabrá delinear.

EMMA BOVARY, UN CUERPO SUJETADO

Emma ha tenido una infancia y adolescencia nutrida por la literatura romántica pero es un opuesto directo al personaje balzaquiano. Sueño, deseo, erotismo, nada es idealizado en la representación de este cuerpo donde, ya que como lo afirma Vargas Llosa, "en *Mme. Bovary*, lo erótico es fundamental"¹. Excepción hecha de los dos grandes hiatos que evocan por ausencia –exigencias de la censura– la consumación del adulterio de Emma, toda la novela está respunteada por referencias corporales directas. Jean Starobinski propone un "eje térmico" para elaborar series perceptivas ligadas tanto a las características psicológicas de los personajes como

al decorado exterior en el que éstos evolucionan. Así, al comienzo de la novela, Charles, en sus visitas a la granja para curar la fractura del padre Rouault, descubre la corporalidad de Emma en el gesto de llevarse a la boca los dedos que se pinchaba mientras cosía, para chuparlos y aliviar el dolor. Unas líneas más abajo, serán sus uñas las que llamen la atención por estar “más limpias que los marfiles de Dieppe, talladas en punta”, o su elaborado peinado. Mientras comen, luego de haber vendado al padre, Charles mira embelesado la carnosidad de sus labios y se detiene a analizar, intrigado, los gestos con que acompaña la ingesta:

Comme la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant, ce qui découvrait un peu ses lèvres charnues, qu'elle avait coutume de mordillonner à ses moments de silence. (MB: 49, destacado nuestro)

Más tarde, en un día de gran calor, son las manos que se apoyan para refrescarse en la frescura del hierro lo que atrae la mirada. El cuerpo de Emma se percibe, se aprehende y se analiza en directa relación con el modo de relacionarse con el exterior en acciones que denotan manifiesta sensorialidad. Las partes visualizadas nada representan ni simbolizan. Se definen y definen la personalidad que habita ese cuerpo en relación directa con su materialidad. Flaubert construye el cuerpo de Emma asociando estrechamente sus “formas” visibles (los “labios carnosos”) a sus comportamientos sensorio-motores. En los ejemplos citados hay toda una gama gestual que va desde la reacción por hiperestesia térmica o por intolerancia física al medio, hasta aquellos que el cuerpo realiza para calmar o avivar sensaciones íntimas. Los gestos de Emma son minuciosamente detallados y las descripciones ambientales tienen fines precisos: no se trata simplemente de exaltar la sensibilidad corporal de Emma ante las presiones externas e internas. Las oposiciones térmicas, las reacciones ante el calor y el frío, constituyen uno de los ejes principales donde se distribuyen las series perceptivas. Y éstas son importantes en tanto se relacionan con el decorado (exterior, según el ritmo de las estaciones; interior, según la temperatura de las habitaciones, el fuego en la chimenea); y por otra parte, con toda una serie de valores simbólicos ligados a la retórica amorosa (Starobinski, 1983: 51). La temperatura ambiente constituye el fondo del paisaje real. El acaloramiento y los temblores corporales son la manera de expresar esa realidad.

Por otra parte, calor y frío asumen también una significación simbólica al abundar las referencias en las descripciones de los escenarios. Por ejemplo, la oposición frío-calor en los dos objetos que señalan simbólicamente el pasaje de

un espacio que debe ser negado: el “aquí” de Tostes a un allí mítico: París. A la frialdad del bouquet de novia, destruido en la chimenea, se opone el calor del porta cigarros encontrado después del baile en el castillo de La Vaubyessard, símbolo y mediador del deseo. En el episodio del baile el registro de las sensaciones térmicas experimentadas por Emma acentúa el contrapunto calor-frío en una progresión en la que el frío termina por triunfar.

Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge [...]

On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche.

Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda. La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. Mais elle grelottait de froid. (MB: 82-87, destacado nuestro)

Por su parte, las referencias al calor y la progresión hacia el frío juegan un rol determinante en el proceso que va de la eclosión sensual de Emma hacia su muerte. La relación con Rodolphe comienza durante los comicios agrícolas estivales y la consumación del adulterio tiene lugar en los primeros días de octubre, comienzo del otoño. La última tentativa de pedido de ayuda a Rodolphe, que será vana, ocurre en un tiempo de deshielo. Por oposición, la pasión vivida con Léon en la tibia habitación del hotel de Rouen potencia la voluptuosidad del cuerpo femenino:

Le tiède appartement, avec son tapis discret, ses ornements folâtres et sa lumière tranquille, semblait tout commode pour les intimités de la passion. (MB: 288).

Pero es muy interesante ver el fin que Flaubert elige para este cuerpo novelesco: en la escena de la muerte de la heroína confluyen las series perceptivas y simbólicas. Por un lado, el sabor a tinta que le produce el veneno. Asociación voluntariamente significada por el autor, como se revela en la carta de Flaubert del 14 de agosto de 1853:

L'encre est mon élément naturel. Beau liquide, du reste que ce liquide sombre! Et dangereux! comme on s'y noie, comme il attire! (Starobinsky, 1983: 69)

El peligro se convierte en el “affreux goût” que da cuenta del primer signo del envenenamiento de Emma. Imagen que reaparece mientras las mujeres la están amortajando:

Puis, elles se penchèrent pour lui mettre sa couronne. Il fallut soulever un peu la tête, et alors un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche. (MB: 349)

La trágica heroína, cuyos ardores se han nutrido de imágenes de mala literatura, se desliza a la muerte y al frío definitivo con el gusto en la boca del líquido que ha figurado su existencia verbal. Este destino, desviado por los maleficios de la lectura, se acaba como si, en él, se denunciara también el maleficio de la escritura (Starobinsky, 198: 69).

COLETTE, EL CUERPO REVELADO

Luego de siglos de representación ajena, el siglo XX pasará a la historia como el siglo en que la mujer se reapropió de su cuerpo robado. Recuperación no sólo del propio cuerpo sino también de su propia percepción sexual. En los estudios de género y de la creación, esta percepción e indagación involucra al menos tres ámbitos: a) el que va de los sentimientos espirituales interiores hasta las diferentes formas de autocontemplación; b) un segundo campo de interés sobre los usos del cuerpo, tanto instrumental como estético y c) un tercero también muy operativo, que se ocupa de indagar la demarcación de los límites del cuerpo en relación con el otro, con la otredad y los grados de autonomía o colectivización a los que es sometido.

Reapropiaciones analíticas que intentan problematizar, interrogar o contestar las bases que impusieron los modos de hablar y significar el cuerpo femenino a lo largo de los siglos desde una mirada falocéntrica y alterna. De este modo, podríamos decir que la mujer no sólo ha iniciado acciones concretas de recuperación y control de la propia corporalidad, sino que ello es posible porque ha generado nuevas formas de pensarlo y de hablarlo. Proceso bisémico magníficamente contenido en el título de un libro, *Thinking through the body*, de Jane Gallop (1988): que puede ser traducido tanto como “Pensando a través del cuerpo” como “El pensamiento atraviesa el cuerpo”. Un cuerpo-pensamiento atravesado y al bies, también por el deseo de *verse mirar mirando(se)* (Crolla, 2005-2006). Si la mujer, y la artista en particular, no contó con una tradición escrita en la que leer su cuerpo y reconocerse, es en el siglo pasado cuando se produce una incontenible y profusa producción de nuevas miradas y operaciones escriturales basadas fundamentalmente en la capacidad del autoanálisis y en clara actitud metarreflexiva. Si el personaje

femenino ha sido convencionalmente construido como proyección de la subjetividad masculina en un proceso artístico narcisista de autoconocimiento, en la escritura de mujeres la imagen femenina se construye a partir de la lucha y la conciencia de una inadecuación entre su propia problemática como mujer y la estética canónica masculina. La narración en primera persona en textos de mujeres en los que la protagonista no sólo es mujer sino además escritora, revela su emancipación en dos niveles, como lo afirma Béatrice Didier²: al autoanálisis se une el problema de la expresión, la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad.

Parafraseando la célebre expresión de Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* (1949) podríamos decir que las mujeres francesas no han nacido autoras, sino que se han convertido en autoras, a lo largo de liberaciones progresivas y marcas de reconocimiento arrancadas a la institución. Pero una de las mujeres que ha abierto la brecha para el cambio en la literatura de las primeras décadas del siglo XX es sin duda Colette. Colette, como tantas mujeres escritoras inscribe a través de sus textos una sexualidad liberada de los obstáculos de la representación, de los roles sexuados sociales y de los clichés del cuerpo femenino. Con ella la literatura es a la vez archivo de las representaciones y lugar poético en el que se despliegan otros imaginarios corporales. Como afirma Kristeva:

En [la experiencia de Colette], el Cuerpo y el Verbo, el deseo y el sentido, no se cruzan para divergir, sino que se encuentran y se acompañan, continuamente, a cierta distancia y, sin embargo, cómplices, a fin de asegurar la vida, pero una vida extraña, que sólo existe porque ella la imagina. Para decirlo de otro modo, en la experiencia según Colette, la fantasía rehace el cuerpo y lo ata a la carne del mundo, apoyada a su vez en la carne de la lengua.

[...] A su manera, Colette la atea fue también una mística, cuya felicidad en el cuerpo glorioso de la escritura se contenta con esas transgresiones que la moral percibe como un mal. (Kristeva, 2003: 37)

En los poemas en prosa y en cuentos metafóricos que forman el conjunto de *Les vrilles de la vigne* (publicados en 1908 y en reedición definitiva en 1934), la escritura se nutre de la experiencia vivida. Colette se ha separado de Willy y vive, a partir de 1907, con Missy, la hija del duque de Morny. El efecto poético de su escritura nace de una musicalidad rara y del juego de las imágenes, siempre inesperadas, que invaden al lector con correspondencias que apelan a todos los sentidos. Los tres primeros textos “Les vrilles de la vigne”, “Rêverie de nouvel an” y “Chanson de la danseuse” son cuentos metafóricos en los que Colette evoca su destino, doloroso y exultante de

mujer libre y solitaria. El cuerpo se figura inicialmente atado, como el del ruiseñor, por los zarcillos de la viña. Así como en su infancia ha conocido libertad y felicidad, logra la emancipación luego de pasar por la desilusión del primer amor y del matrimonio.

Cassantes, tenaces, les vrilles d'une vigne amère m'avaient liée, tandis que dans mon printemps je dormais d'un somme heureux et sans défiance. Mais j'ai rompu d'un sursaut effrayé, tous ces fils tors qui déjà tenaient à ma chair, et j'ai fui... (Les vrilles de la vigne: 86)

Pero Julia Kristeva nos alerta sobre la profundidad de este simbolismo del ruiseñor –Colette prefería los cuadrúpedos a las aves– ya que evoca la reivindicación que la escritora hace de su bisexualidad psíquica.

La música de las palabras sugiere que el ruiseñor no representa simplemente al hombre, ni siquiera su deseo: el pájaro músico evoca al artista que sostiene la pluma y su ser fluido lo lleva a identificarse con sus compañeros para hacer de ellos un mundo: el mundo de su canto. (Kristeva, 2003:108)

En “Rêverie de nouvel an” la narradora se explaya en la sensación de felicidad nacida de ese instante privilegiado de comunión con el mundo y de armonía entre los seres, donde los temas recurrentes de su escritura aparecen: la infancia, el espacio mítico de su vida adolescente, su paganismo, pero también la inquietud del paso a la edad madura y el envejecimiento. La aceptación del paso del tiempo, el deterioro del cuerpo, el camino a la vejez y a la muerte, son temas abordados con una perfecta aceptación. Sólo se vislumbra el miedo a la enfermedad, pero reina el convencimiento de una muerte feliz si la vida lo ha sido.

Las tres piezas siguientes, “Nuit blanche”, “Jour gris” y “Le Dernier feu”, destinadas a Missy, celebran la dulzura del lazo lésbico con la compañera y evocan, en un tono colmado de nostalgias, una infancia que es un paraíso perdido.

Tu ne dors pas? Je lève un peu la tête, je devine la pâleur de ton visage renversé, l'ombre fauve de tes courts cheveux. Tes genoux sont frais comme deux oranges... Tourne-toi de mon côté, pour que les miens leur volent cette lisse fraîcheur ... (Nuit blanche”: 104)

Colette presenta a menudo el sañismo como un refugio contra el

hombre. Su vida y el recorrido de sus heroínas predicen la responsabilidad de las mujeres en la construcción de su destino. La escritura es para ella la posibilidad de reencontrar esa extrema sensualidad y la explosión de voluptuosidad vivida en la infancia de Saint-Sauveur-en Puissaye. Pero es la experiencia del *music-hall* la que le permite alcanzar plenamente su libertad, reanudar el encanto de su adolescencia rebelde, exhibiéndose ligeramente vestida en paisajes de tela pintada, reviviendo la exaltación de sus paseos en los bosques natales, la embriaguez de sus zambullidas –desnuda– en las lagunas y, en el centelleo de las luces de la escena, reencontrando la magia de los crepúsculos.

Je veux danser nue si le maillot me gêne et humilie ma plastique [...] Je veux écrire des livres tristes et chastes, où il n'y aura que des paysages, des fleurs, du chagrin, de la fierté, et la candeur des animaux qui s'effraient de l'homme. [...] Je veux chérir qui m'aime et lui donner tout ce qui est à moi dans le monde, mon corps si doux et ma liberté. (“Toby-Chien parle”: 146-147)

Colette adoraba ese clima de intimidad pasional, la posibilidad de expresarse con total impunidad. Las bambalinas, el lujo de los trajes, los perfumes, la intimidad del cuerpo develada la embriagaba, al tiempo que la ruda disciplina de los ensayos, la obligación de los horarios, el rigor, le hacían recordar el ejercicio de la tarea literaria a la que Willy la había entrenado. En sus pantomimas y en sus danzas, Colette redescubría esa imponderable libertad, que habría de transmitir a su escritura.

El goce por el cuerpo femenino está inscripto en toda la escritura de Colette. Su extraordinaria capacidad para afinar la percepción del mundo cercano y de sí misma, su experiencia de la vida vegetal, animal y humana es tan intensa que se vuelca en su escritura, transmutada en musicalidad y voluptuosidad. Colette opera una remodelación de la lengua y del lenguaje literario para que sirvan de vehículos adecuados a la sensibilidad femenina.

Julia Kristeva tiene razón de incluirla en la serie de “El genio femenino”, concluyendo que Arendt, Klein, Colette, - y tantas otras- no han esperado que la “condición femenina” esté madura para realizar su libertad. Y esta libertad pasa, antes que nada, por la liberación del cuerpo femenino. Una nueva era estaba comenzando en la literatura para la historia de las mujeres.

Notas

- 1 Mario Vargas Llosa: *La orgía perpetua*, Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, Barcelona, 1975 y 1989, p.33.
- 2 DIDIER, Beatrice: *L'Ecriture-Femme*, PUF, Paris, 1981.

Bibliografía

- BALZAC, Honoré
Le Lys dans la vallée, LV Paris, Editions Garnier Frères, 1955. Introduction, notes, relevé de variantes par Maurice Allem. (Primera edición, noviembre 1835 -la primera parte- En junio de 1836 la novela completa).
- COLETTE
La maison de Claudine, Paris, Editions G. P. Collection Super, 1958. Primera edición J. Ferenczi et fils, 1922.
- COLETTE
Sido suivi de "Les vrilles de la vigne", Paris, Hachette, coll. Livre de poche. Primera edición 1930.
- CROLLA, A.
 "Traduzione e poesia nel discorso poetico al femminile" en *Cuadernos de Italianista Cubanos*, La Habana, Cuba, 2005.
- CROLLA, A.
 "S/Objetos imaginarios: Cuestiones interdisciplinarias sobre género" en *Reflexiones interdisciplinarias de la literatura del S. XX*, Santa Fe, CEMED – UNL 2006.
- DE BEAUVOIR, Simone
Le deuxième sexe, Paris, Gallimard, 1986 (Primera edición 1949).
- DIDIER, Beatrice
L'Ecriture-Femme, Paris, PUF, 1981.
- FLAUBERT, Gustave
Madame Bovary, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 *Chronologie et préface par Jacques Suffel*. (Primera edición en la Revue de Paris, octubre 1856)
- GALLOP, Jane
Thinking through the body, New York, Columbia UP, 1988.
- KRISTEVA, Julia
El genio femenino 3, Colette. Paidós, Buenos Aires, 2003.
- STAROBINSKI, Jean
 "L'échelle des températures, lecture du corps dans *Mme. Bovary*" en AAVV: *Travail de Flaubert*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

VARGAS LLOSA, Mario

La orgía perpetua, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, 1975 y 1989

ZENARRUZA, Silvia

Mujeres casadas en la literatura francesa del siglo XIX (inédito), tesis de licenciatura, 2002.

Fuentes electrónicas

- <http://www.e-litterature.net>
<http://www.cndp.fr/RevueTDC/848-65956.htm>
<http://www.alalettire.com/colette-intro.htm>
<http://www.aflaurent.com/index>

EL LENGUAJE DEL CUERPO: *CON LOS OJOS BAJOS* DE TAHAR BEN JELLOUN

Florencia Ferrer de Álvarez
Universidad Nacional de Córdoba

“Si quieren conocer el nivel de desarrollo y evolución de un país, observen la condición de la mujer en ese país”. Así comienza Tahar Ben Jelloun (Fez, 1944) el artículo “La mujer en Marruecos”, uno de los tantos en los que, al igual que en la mayoría de sus novelas, expresa su preocupación y denuncia la situación de discriminación y desigualdad de la mujer en el mundo árabe.

La condición de la mujer es, precisamente, uno de los temas principales de su novela *Con los ojos bajos*, de 1992, historia que, para su autor, “funciona un poco como una metáfora de la voluntad”. En ella, una pequeña niña, pastora en una aldea de Marruecos, llega a París, y debe aprender a vivir recreando su cultura y la que conoce en Francia. “Es necesario pelear y nada se nos regala. Instintivamente, esta pequeña niña comprende esto para existir”.¹ En el relato, la niña posee además una carga simbólica: es la depositaria de un secreto, grabado en la palma de su mano, que conducirá al descubrimiento de un tesoro que salvará a su pueblo.

EL LENGUAJE DEL CUERPO

La sociología ha demostrado que el cuerpo es una realidad cambiante de una sociedad a otra, y que “[...] las imágenes que lo definen y que le dan sentido a su espesor invisible, los sistemas de conocimiento que intentan dilucidar su naturaleza, los ritos y los signos que los ponen en escena socialmente [...] son asombrosamente variados, incluso contradictorios (Le Breton, 2002: 30). Un trabajo clásico de M. Douglas muestra que [...] el cuerpo es un símbolo de la sociedad y el cuerpo humano reproduce en pequeña escala los poderes y los peligros que se atribuyen a la estructura social. El cuerpo metaforiza lo social, y lo social metaforiza al cuerpo.

En el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales”. (Le Breton, 2002: 73)

Es por esta razón que se presenta como imprescindible el análisis de las distintas manifestaciones del cuerpo humano en esta novela, ya que se

constituye como el punto de referencia necesario que define un lugar en el mundo y una perspectiva única de los seres y las cosas. El cuerpo “es el lugar privilegiado en que el mundo...recibe múltiples significados y se convierte en el universo humano” (Barbotin, 1977: 84), y por medio de él el ser humano se expresa y actúa en el espacio que lo rodea.

“Lo importante es el alma, no el cuerpo...no se puede esperar nada bueno de una mujer flaca...baja los ojos, no mires de frente...a las hembras las descubro, huelen mal...está bien visto que una joven se desmaye: significa inocencia y pureza”. Si el cuerpo metaforiza lo social, y se le atribuyen simbólicamente valores sociales y culturales, estos pocos ejemplos, todos relacionados con el cuerpo femenino, le bastan a Ben Jelloun para situarnos frente al estatuto de la mujer en la sociedad musulmana. Frente a estas valoraciones, la protagonista se rebelará y buscará un nuevo lugar en el mundo; ya no querrá ser parte de ese universo: “entre mi cuerpo y mi cábila no había ya armonía”. (Ben Jelloun, 1992: 185) Es curioso que, para expresarlo, la protagonista no diga “entre yo y mi cábila”, sino que hable de su cuerpo como manifestación de su persona.

En esta misma línea, la figura de la tía se presenta como la encarnación del Mal. Ben Jelloun, en su estudio de psiquiatría social *La plus haute des solitudes*, explica que “para el magrebino, a diferencia del Occidental, el mal psíquico no existe. Sólo el cuerpo puede estar enfermo”. El cuerpo de la tía muestra todos los signos negativos de la maldad: es estéril, su voz es ronca y violenta, tiene el rostro deformado, los pechos secos, el vientre liso y hueco. La manifestación más extrema de esta encarnación del Mal se encuentra en el envenenamiento del hermano de la protagonista, motivado por el odio y los celos. Precisamente una de las primeras imágenes del cuerpo en la novela es la descripción de la agonía del pequeño, de cómo “la vida se escapaba lentamente de ese cuerpecillo que ni siquiera tuvo tiempo de enfermar”: el niño pierde el habla, la mira asustado; se le hincha el estómago y lo sostiene con sus manitas; poco a poco un color verde invade su cara, hasta que llega el momento de la muerte. En ese momento, el mundo que la rodea zozobra y pierde su sentido, para volverse extraño, desmesurado: “Mis ojos ya no veían las cosas en su sitio”. La tía, sobre todo, es percibida como un monstruo: “La cabeza, mucho mayor que el cuerpo, se contoneaba. Los brazos se le iban alargando hasta arañar la tierra al caminar. Con los pies dejaba tras de sí inmensos agujeros humeantes y, por último, despedía un olor a excrementos que apestaba todo el pueblo”. (Ben Jelloun, 1992: 33) La muerte trae aparejados ciertos ritos culturales relacionados con el cuerpo: “Se recoge el cuerpo, lavado, envuelto en una sábana blanca y se deposita en la misma tierra, entre rezos”. (Ben Jelloun, 1992: 181) Las reacciones de los padres también son diferentes y se manifiestan en el cuerpo: la madre adelgaza, ya

no se maquilla, tiene la mirada fija en un punto lejano; el padre toma a la niña en sus brazos, la aprieta muy fuerte y llora durante largo rato. La niña sueña con vengarse; imagina ratas que morderían la barriga y la vagina de su tía, y le arrancarían tiras de carne.

Del mismo modo que el dolor, también se muestran por medio del cuerpo las diversas reacciones de los aldeanos ante la frustración que sienten al no encontrar el tesoro: algunos se ponen a cavar desesperadamente; las mujeres lloran en silencio; unos se desmayan; a otros les dan crisis de epilepsia. La misma protagonista siente que le falta el aire, que le tiembla la mano por el cansancio y la tensión; reacciona a menudo “como un animal, con las tripas, con los nervios, jamás con la cabeza”. (Ben Jelloun, 1992: 191)

El cuerpo será objeto de castigos (de los tíos, del padre), pero también lugar de crecimiento y de descubrimientos. Así por ejemplo, cuando a los diez años otra niña de la aldea le pide que le muestre “sus tetitas” y le deja tocar las suyas, este contacto despierta en ella “una sensación extraña, agradable y completamente nueva”. Estos sentimientos, sin embargo, se mezclan a otros de culpa y de vergüenza, y comienza a desprenderse a sí misma al descubrir que su cuerpo “podía sentir otras cosas distintas al hambre, al calor o al cansancio”. (Ben Jelloun, 1992: 26) La primera regla es asumida con sencillez, aunque nadie le había hablado de ello; el primer novio, también; no lo asume tan bien su padre, quien al verla de la mano con el muchacho le pega por primera vez: ese día conoce la vergüenza. Tiene otras experiencias negativas: el vecino que intenta aprovecharse; más adelante, el pintor para el que posa, quien al tocarla casi la hace desmayarse. Comienza a soñar con el amor, y esto le provoca sensaciones nuevas: “Estaba prisionera de mi propio cuerpo en el que el deseo, ese extraño calor que estremece, nacía en mí, me turbaba y luego se iba”. (Ben Jelloun, 1992: 100)

Sin embargo, el paso de la niñez a la vida adulta no se va a producir con los cambios provocados por el crecimiento físico, sino que va a realizarse brutalmente, por una circunstancia también relacionada con el cuerpo: el racismo. Según Le Breton, “en tanto lugar de valores, el cuerpo también es el lugar de fantasías, de vínculos indiscutibles cuyas lógicas sociales es preciso comprender. Entre otras relaciones, el racismo se basa en una relación fantasmática con el cuerpo...El procedimiento de discriminación se basa en un ejercicio perezoso de la clasificación: sólo se vincula a rasgos fácilmente identificables...e impone una versión reificada del cuerpo. La diferencia muta hacia el estigma. El cuerpo extranjero se vuelve cuerpo extraño”. (Le Breton, 2002: 76) La muerte de Djelali, un joven árabe, sin motivo alguno, por parte de la policía, la hacen alcanzar, de manera fulminante, la madurez: “ese día alcancé, como por arte de magia, otra edad; había envejecido unos cuantos años...Aprendí el significado de

la palabra racismo. En el colegio, cuando alguien no me quería, atribuía el motivo a mi retraso; no al color de mis ojos o de mi piel. Nadie me había reprochado nunca el hablar bereber y tener el pelo negro y rizado... La muerte de Djelali me introdujo en un mundo más complicado y más duro". (Ben Jelloun, 1992: 80) Este choque con la realidad del racismo se va a profundizar cuando asiste a la proyección de una película sobre el Holocausto. La visión de esos cuerpos descarnados, desnudos, que apenas pueden sostenerse, se mezcla, en sus sueños, en una fosa común, con los cuerpos de los árabes asesinados, cuyos nombres va anotando en su diario, así como las descripciones de sus heridas: balazos en la cabeza y el abdomen, cráneo roto, balazos en la espalda. Necesita imaginarse sus facciones, les atribuye rostros sonrientes, hoyuelos, etc. Las distintas manifestaciones del racismo se unen así en una sola, sin distinción de razas.

En el cuerpo se despliegan simbólicamente elementos sociales y culturales. Así por ejemplo, la abuela de la protagonista va a reivindicar sus raíces, y la importancia de no olvidar su lugar de origen, quererlo y respetarlo. A pesar de no haber ido a la escuela, ella y su madre poseen conocimientos escritos en el cuerpo: "Nuestras manos, por ejemplo, son más cultas que nuestras cabezas; nuestros pies conocen algunos lugares que ningún libro describe; nuestra piel guarda la memoria de mucho sol y lluvia; nos bastan los sentidos para reconocer lo nuevo de lo antiguo" (Ben Jelloun, 1992: 97). Estas marcas sociales y culturales pueden llevarse a cabo mediante una escritura directa en la persona: los tatuajes y dibujos rituales, inscripciones que "integran simbólicamente al hombre dentro de la comunidad...y recuerdan los valores de las sociedades y el lugar legítimo de cada uno en la estructura social" (Le Breton, 2002: 63). Es por esto que la familia dispone que la niña debe ser tatuada; van a dibujarle en la frente una fibula con un ojo abierto en el centro, y un pez en la barbilla: "A las mujeres se las marcaba de ese modo. Así se reconocía la cábila, el aduar, e incluso la familia a la que pertenecían". (Ben Jelloun, 1992: 87) Pero el día en que debe ir a su casa, la tatuadora muere y la niña queda sin marcar, hecho que disgusta a su madre pero que a ella la deja indiferente, y más tarde se alegrará de no haber sido marcada y de que su rostro pase desapercibido. Ya aquí comienza a vislumbrarse una primera señal de rebeldía contra las tradiciones en cuanto al papel de la mujer, rebeldía que se reforzará cuando, según su religión, deba comenzar a ayunar, y que tendrá incluso una manifestación física: "Me molestaban los ardores de estómago, me sentía pesada y llegaba al colegio medio dormida. Al tercer día, dejé de ayunar y comí a escondidas" (Ben Jelloun, 1992: 78). Entre todas las tradiciones, también está pautado cómo debe manifestarse el amor conyugal: "No hay que ir cogidos de la mano en público. El hombre saluda a su mujer estrechándole la mano. El beso en la frente o en la mejilla jamás se da ante

el otro, ni siquiera ante los propios hijos" (Ben Jelloun, 1992: 103) La niña reconoce en sus padres un amor sólido y profundo, pero sabe, presiente, que esa clase de amor no es para ella, que su amor será extraño, y ve confirmado ese presentimiento años después, cuando analiza la relación con su marido, un amor donde se aman los cuerpos, pero las mentes se ignoran o se enfrentan

LA MANO

En un artículo sobre la preeminencia de la mano derecha, R. Hertz analiza las representaciones y los valores asociados a los distintos miembros del cuerpo humano, y afirma que "la mano derecha cuenta con los honores, las designaciones elogiosas, las prerrogativas. Actúa, ordena, toma. Por el contrario, la mano izquierda es despreciada...A la derecha se le asocia la fuerza, lo benéfico, lo noble... es heredera de los atributos de lo sagrado". (Le Breton, 2002: 72) En esta novela, la protagonista lleva marcado en las líneas de su mano derecha el mapa de un tesoro escondido que cambiará la vida de todo el pueblo. Es por eso que la mano va a adquirir una importancia fundamental en el relato. No solamente, por cierto, la de la niña. "La mano es inseparable del cuerpo entero: no puede ser comprendida sino en el interior del hombre total". (Barbotin, 1977: 85) Muestra sus sentimientos, sus intenciones: la mano del padre que se posa suavemente en el hombro de la esposa, las manos de los judíos que se aferran a las piedras, la mano de la niña tendida hacia la abuela, entre otras, están llenas de significado profundo. Las manos de los aldeanos, toscas e inútiles, están muertas, ya no sirven para nada; la única que aún conserva "las manos limpias" es la partera, quien, a falta de nacimientos, se dedica a lavar a los muertos y ya no sabe qué hacer con sus manos, porque nunca están quietas, saben hacer de todo y son testigos de todos los recuerdos.

Las manos poseen, a veces, poderes mágicos; así por ejemplo la tía le dice a su hermano que, con sólo poner la mano derecha sobre su cabeza puede liberarla de la maldición, pero es sobre todo la mano de la niña, depositaria del secreto, la que está revestida de un carácter sagrado, la que posee el don, la que la tía intentará quemar y la que será descifrada por el profesor. En esa mano están depositadas las esperanzas de todo un pueblo, por eso, muchos la acompañarán en procesión, cuidando su mano como un tesoro; ella decide volver a la aldea a descifrar el secreto dibujado en sus líneas, a pesar de que ya ha dejado de creer en esa historia. Cuando finalmente llegan al lugar y le liberan las manos, las líneas están ilegibles. Los aldeanos se desesperan; la joven les reprocha su actitud: "para conseguir un tesoro, hay que merecerlo. Habéis esperado montones de años sin hacer nada". (Ben Jelloun, 1992:193) Sin saber qué hacer, comienzan a cavar,

encuentran agua, el tesoro máspreciado, que les cambia la vida. Este final, prefigurado ya en párrafos anteriores (la joven siente que guarda el mar en sus manos) refuerza otra cualidad fundamental de las manos: la capacidad de actuar en el mundo y conquistarlo por medio del trabajo: “la mano, órgano univcrsal de intervención en el mundo de las cosas, es precisamente por ello criterio de libertad”. (Barbotin, 1977: 118)

EL ROSTRO Y LOS OJOS

Señala Le Breton que, entre todas las zonas del cuerpo humano, “en la cara se condensan los valores más altos. En ella se cristaliza el sentimiento de identidad, se establece el reconocimiento del otro [...] Muchas tradiciones asocian la cara con una revelación del alma” (Le Breton, 2002: 74). En esta novela, particularmente, los rostros dan testimonio, manifiestan a la persona entera: la cara horrorosa de la tía, cuya fealdad física es una manifestación del mal que lleva dentro; la carita screna del hermano en su agonía; los rostros familiares que añora el padre en su exilio; los rostros sonrientes que imagina en los muertos; el rostro del amor, al que adjudica distintas facciones; los rostros extranjeros, siempre imaginados con ojos claros; la humanidad marcada en las arrugas de la gente del pueblo... pero es, sobre todo el rostro del padre ausente el que llena los pensamientos de los hijos, quienes, de tanto pensar en él, a veces se olvidan de su cara y tienen que reconstruirla: “[...] tiene los ojos llenos de ternura... Tiene los ojos negros; las cejas se le juntan; la nariz es pequeña, la barbilla redonda y las mejillas rellenitas. Tiene una frente ancha y surcada de algunas arrugas. Tiene el pelo tupido, y el lóbulo de la oreja grueso. Dicen que eso es señal de bondad...”. (Ben Jelloun, 1992: 19)

Si el rostro es la manifestación más veraz de una persona, es precisamente en la mirada donde se condensa toda la conciencia y, como rasgo distintivo, ésta no puede ser captada objetivamente: “La mirada... sólo puede ser encontrada por otra mirada; se manifiesta en la comunicación de dos subjetividades” (Barbotin, 1977: 118). La novela expresa esta idea reiteradamente: “Todo está en los ojos; todo estaba escrito en los ojos profundos de mi padre; mi tía llevaba el odio en los ojos; los ojos eran los únicos que la mantenían viva”. La mirada establece la comunicación con el otro; aceptar o rechazar un rostro es aceptar o rechazar a la persona entera. Cuando la protagonista sueña con vengarse de la tía, piensa que sólo la miraría, midiendo su dolor; cuando su hermano agoniza, ella pasa la noche entera mirándolo; cuando la niña muda la mira, ella no tiene la paciencia de leer en sus ojos lo que quiere decirle. Pero si bien es fundamental el encuentro de las miradas, la novela plantea otra posibilidad, que se define justamente por el rechazo del “cara-a-cara” y da título a la obra: los ojos

bajos. Esta actitud, señala Barbotin, puede, paradójicamente, revestir los mismos significados de respeto y abandono que la anterior y debe ser valorada en el contexto de una cultura particular para apreciar su verdadero significado. En este caso en particular, en la cultura musulmana, la actitud de bajar los ojos adquiere significados diversos. En primer lugar, marca la actitud del respeto debido a los mayores: “cuando te dirijas a mí, baja los ojos”. Mientras la abuela le recuerda la importancia de las raíces, la niña la escucha con los ojos bajos; cuando el padre le ordena que baje los ojos, no puede negarse, porque acepta naturalmente su autoridad, pero a la vez siente que esa actitud es la expresión de un pacto entre ambos: “el amor es ante todo el respeto que se expresa con esos gestos. No hay por qué darle más vueltas” (Ben Jelloun, 1992: 115). Sin embargo, desde niña hay en ella un germen de rebeldía; la califican de descarada porque mira a la gente de frente. Con el tiempo, esa actitud se extenderá también a la relación con el padre: “desde que he observado que ya no bajas los ojos al dirigirte a mí o a tu madre, prefiero evitar que nos enfrentemos” (Ben Jelloun, 1992: 67). La mirada siempre indica respeto: frente a la tía, baja los ojos por temor; ante la mirada del niño judío que parece interpellarla manifiesta dolor; al prepararse para ir a buscar el tesoro y encontrarse su mirada con la de la abuela, ésta le indica que baje los ojos, porque “el instante era solemne y había que vivirlo con comedimiento y pudor” (Ben Jelloun, 1992: 182). Esta última idea, la del pudor, impregna las relaciones entre el hombre y la mujer, y también se manifiesta en los ojos bajos. En su boda, le aconsejan que no mire de frente a su marido y mantenga la mirada baja, porque es señal de pudor y de virtud. El amor entre sus padres se resume en esa actitud: “... su amor es sólido; su fuerza reside en esa belleza interior, discreta y jamás nombrada; todo él está contenido en un gesto: los ojos bajos” (Ben Jelloun, 1992:103). Sin embargo, a pesar de reconocer la belleza y verdad de ese amor, la joven se da cuenta de que no es esa la clase de amor que puede llenar su existencia. Como un gesto más en su camino de rebeldía, rechaza esa concepción de amor que le ofrece también su marido, y quiere sacudirse de su significación: “Sé lo que él quiere, me lo dijo claramente un día; me quiere con los ojos bajos, como cuando la palabra del hombre descendía del cielo para posarse sobre la mujer, con la cabeza y los ojos bajos, sin pronunciar otra palabra más que ¡Sí, mi señor! Él lo llama pudor; yo digo que es bajeza, hipocresía e indignidad. El pudor es mirar al hombre de frente y confrontar sus deseos con nuestras exigencias” (Ben Jelloun, 1992: 190). Al rebelarse, así, de su destino sujeto a la dominación del varón, la joven rechaza la sumisión que le propone su cultura y busca revertir situaciones ancestrales de humillación. El mensaje de Tahar Ben Jelloun es claro y coincide, en parte, con lo expresado por

distintos intelectuales y analistas: la situación de la mujer en la sociedad musulmana que debe ciertamente cambiar, pero debe ser fundamentalmente la mujer musulmana la que intente revertir este orden tradicional, "tomar la palabra en nombre de su compromiso espiritual e intentar apropiarse de lo que siempre ha estado en manos de los hombres musulmanes: su destino". (Lamrabet, 2007)

Notas

1 Ben Jelloun, Tahar, (2006), *La mujer en Marruecos*, www.mundoarabe.org.

Bibliografía

Fuentes Bibliográficas

Ben Jelloun, Tahar, (1992)

Con los ojos bajos. Barcelona, Península, Trad. Malika Embarek.

Barbotin, Edmond, (1977)

El lenguaje del cuerpo. Pamplona, Universidad de Navarra, Trad. Alberto Clavería.

Le Breton, David, (2002)

Lasociologiadeltuerpo. Buenos Aires, Nueva Visión, Trad. Paula Mahler.

Nisbet, Anne-Marie, (1982)

Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française. Québec, Naaman, (la traducción es mía).

Fuentes electrónicas

-Lamrabet, Asma

"*La problématique de la femme musulmane au centre du dialogue des cultures*", www.oumma.com, 21 demarzode2007, (la traducción es mía).

Clément, Jean-François

Entrevista con Tahar Ben Jelloun realizada el 22 de marzo de 2006, www.taharbenjelloun.org, (la traducción es mía).

Tahar Ben Jelloun

"La mujer en Marruecos", www.mundoarabe.org, 2006, Trad. José María Puig de la Bellacasa.

L'OPTIQUE INCOMPLÈTE D'UN GRAND ROMANCIER

Paul Gilmot
Mar del Plata

I. LA MORT D'UN VILLAGE

Le sens primitif du mot corps, selon le gros dictionnaire Robert, est la partie matérielle d'un être animé, le plus souvent considérée unie à une partie immatérielle. Il ne se dit que de l'homme, de l'organisme humain, par opposition à l'esprit, à l'âme. Mais dès le XIII^e siècle on parle de corps céleste dans le sens d'un objet dont la matérialité est évidente et aussi, abstraitement, de corps de loi, dans le sens d'un ensemble juridique. Cette évolution et, d'une certaine façon, cette déviation n'a pu empêcher que dans le vocabulaire courant et surtout en philosophie classique, on dit que l'homme est composé de corps et d'âme, corps et esprit. On parle de l'union substantielle, la compénétration du corps et de l'âme. Cependant le mot corps a fini par désigner aujourd'hui exclusivement la matière, en laissant tomber son complément l'esprit. Nos contemporains parlent abondamment du corps, des soins à lui donner, mais ne soulignent que très rarement, pour ne pas dire jamais, l'union du corps avec l'esprit.

Regain qui date de 1930 harmonise le corps avec le retour à la nature. Cette harmonie semblerait anticiper un désir latent qui palpète au cœur de notre culture, une vie simple au milieu d'une campagne verdoyante, loin du béton, du bruit et de l'insécurité de nos villes, dans une communauté où s'effaceraient les conflits inévitables et inhérents à une société organisée et marquée par une technologie dévorante et inhumaine. C'est le cas, pour ne citer qu'un exemple, des quartiers dits fermés et protégés, les *country* qui occupent les environs plus ou moins lointains de nos cités.

Cette vision, illusoire ou utopique, dont Giono s'érige en promoteur, et qu'il s'est efforcé de mettre en pratique, dans une expérience communautaire qui ne dura que quelques années, devient un thème récurrent dans nombre de ses écrits, mais en particulier dans *Regain*, roman qui symbolise et synthétise

dès le début de sa carrière d'écrivain, l'essentiel de sa pensée. Giono évolue de toute évidence dans son regard sur l'homme et surtout dans son style, mais il reste lui-même sans métamorphose. On découvre donc dans *Regain* l'essentiel de sa pensée marquée par la symbiose de l'homme et de la nature. C'est dans une tonalité vivante et corporelle que le roman nous décrit l'homme, les paysages et les éléments qui en font partie. On le note d'abord dans le portrait physique des personnages. Panturle, le protagoniste du récit, est un homme énorme qui ressemble "à un morceau de bois qui marche"(17). Quand il se redresse, c'est un arbre. L'homme est vu comme un élément qui se confond avec le milieu où il vit. La même assimilation se retrouve chez le charron du village à qui Panturle va rendre visite. Gaubert, c'est son nom, est un petit homme tout en moustache, qui n'a plus que la peau sur les os et qui vit allongé à côté de son enclume qu'il fabrique avec une poutre de frêne qu'il tord sur sa cuisse pour qu'elle en assimile la forme. Gaubert, trop vieux pour supporter le froid et la solitude de l'hiver, déménage chez son fils. Panturle l'aide et transporte sur son épaule l'enclume, qu'il dépose dans la carriole entre les jambes du vieux "qui la caresse. Il est heureux: Ça lui aurait fait pire que la mort de la laisser"(27).

Le départ de Gaubert préfigure déjà l'abandon de la Mamèche, le troisième personnage du récit. Son visage maigre et rouillé ressemble "à un vieux fer de hache"(29). En apprenant la nouvelle du départ de Gaubert, elle éclate de colère, incriminant la Vierge pour les injustices de son existence, la mort de son mari et de son enfant. Elle finit par s'apaiser et contemple Panturle.

C'est un homme encore jeune. Il y a du sang dans ses joues: l'oeil est vif. Il y a du beau poil sur ses joues, du beau poil bien sain, bien arrosé de sang. Il y a sur les os de la bonne chair épaisse, de la chair de quarante ans, dure et faite à la vie. Il a des mains solides; la force coule comme de l'huile jusqu'au bout de ses doigts (36-37).

Ici se glisse un dialogue où la sensualité de la Mamèche se conjugue avec celle de Panturle. Si elle était plus jeune, mais c'est trop tard, car elle avait un corps de femme: "des mamelles et un ventre, et une bouche avec la langue pour l'embrasser, pour lui faire du plaisir"(31). Oui, dit Panturle, "il faudrait une femme. L'envie n'en prend quelquefois aux beaux jours. Mais où est-elle celle qui voudrait venir ici?" La Mamèche finit par lui demander: "Si je t'en mène une, moi, de femme, tu la prends? Oui, répond

Panturle, avec la moitié de son corps"(37). La Mamèche jouera désormais un rôle différent.

L'hiver est là et Panturle, dans sa tournée de chasseur de lièvre la voit de loin,

montée sur la lande. Elle était debout comme un tronc d'arbre ... elle disait: Il faut que ça vienne de toi d'abord... Elle parlait à quelque chose là devant elle, et devant elle il n'y avait que la lande toute malade de mal et de froid"(39).

La même scène se reproduit une autre fois avec le même discours. Panturle

s'est approché d'elle comme s'il avait voulu la prendre au lacet. Elle était encore devant ce morceau de colline toute sale ...devant les arbres nus qui n'en menaient pas large. Ne t'inquiète pas, disait-elle, ça me regarde! J'irai la chercher là où elle est, mais je te le dis. Il faut que ça vienne d'abord de toi. Elle le disait bien à tout ça qui était devant elle, parce que, à la fin, elle a bougé son bras, elle a pointé son doigt vers l'herbe, l'arbre, la terre (40).

Et cette année là, l'hiver est dur.

Chaque matin un soleil roux monte en silence; en trois pas indifférents, il traverse la largeur du ciel. Panturle a pris sa vraie figure d'hiver. Le poil de ses joues s'est allongé... on est peu à peu arrivé à ce temps où l'hiver s'amollit comme un fruit malade... tout d'un coup le voilà tendre... au sud, un grand nuage est à l'ancre, dansant sur place. Et puis ...il y a eu la pluie. ...Après ça on a eu le soleil qui a chauffé comme une bouche ...Elle a regardé le nuage ...elle reniflait de longs morceaux d'air ... le nuage montait doucement vers le large du ciel; il quittait la côte, il partait pour le voyage. C'est ça qu'elle voulait voir (40-41).

Survient alors

la grande débâcle du ciel. ...C'est le nuage à pluie, c'est le vent des quatre coins, c'est la grande chanson des arbres aux feuilles sèches, ces chênes têtus qui ont gardé le pelage de l'an passé et qui parlent

dans le vent avec la voix du torrent. ... Panturle est las et il a été vite endormi réveillé brusquement par un grand cri. ... C'était bien la Mamèche ... sur le rempart avec du feu dans la main. ... C'est le vent du printemps qui vient. ... Et maintenant Panturle a la gorge raide d'avoir tant crié. Il a bien regardé le pays jusqu'au fin fond et il dit à haute voix . Voilà. Je suis seul maintenant (42-47).

Tout, dans cette première partie du roman, nous décrit une nature profondément humaine, sorte d'organisme vivant qui regorge de santé, de sensualité et où le corps manifeste sa présence. La Mamèche contemple le nuage en voyage comme s'il anticipait son propre départ. On pourrait multiplier les exemples d'une réalité imaginée à partir d'une main: le doigt du soleil, la main grise de la nuit, un coude de bras, un chemin qui ouvre la bouche, etc...

Ainsi l'humanisation de la nature abonde de métaphores qui rendent souvent plus aiguës la justesse de la notation, comme quand Panturle est peint "avec une grande lèvre épaisse et difforme, comme un poivron rouge"(17). Ce qui est toutefois remarquable, c'est que ces images ne lassent presque jamais et ne souffrent guère d'exagération. C'est la discrétion qui l'emporte, le réalisme et la finesse dans les évocations sans aucune note de vulgarité. C'est frappant dans le cas de la sensualité de Panturle qui sent en lui l'instinct qui le porte vers la femme. Dans son dialogue avec la Mamèche qui a connu en son temps le désir féminin, elle joue le rôle discret, désintéressé de chercher une compagne mais sans forcer la note. C'est toi qui dois décider, lui dit-elle. La réponse va de soi, car elle correspond trop bien à l'impétuosité qui le pousse à ne plus être seul, "cette force folle que le printemps a mise au creux de ses reins et qui bout là comme une eau toujours sur le feu"(80). Autre image qui ajoute une note poétique sur le réalisme du quotidien.

II. LA RENCONTRE

La tragédie, l'abandon du village par ses deux derniers habitants et la solitude de l'unique survivant se transforment en prologue d'un nouvel épisode qui, loin de nous plonger dans le désespoir ou la mort d'Aubignane, ouvre la voie sur Regain, seuil d'une renaissance. Gédémus, le remouleur qui parcourt les villages de Provence, accompagné d'une femme, Arsule, une bonne à rien, selon lui, qu'il a recueillie et dont il se sert pour tirer la bricole, introduit un nouveau chapitre dans cette histoire où la nuance humaine, corporelle et sensuelle se fait ici tout aussi transparente.

C'est d'abord l'image d'une route qui monte avec ses deux files de platanes, les maisons qui disparaissent au détour, leur disent "au revoir" et

regardent la route qui s'en va (53). Dans la montée vers le plateau, Arsule, attelée à la voiturette est remplacée par Gédémus quand la route se fait plus raide, jusqu'à ce qu'ils atteignent le plateau. Mais déjà Arsule a aperçu là bas quelque chose droit dans l'herbe avec des bras. Est-ce un arbre mort ou autre chose ? Et pendant qu'ils font la pause en cassant la croûte, Arsule dresse son doigt et dit: "ça a fait hop" impossible que ce soit seulement un arbre, malgré l'incrédulité de Gédémus qui finalement se rend sur place et constate qu'il n'y a rien (61). Mais règne désormais une sourde inquiétude. Le vent s'est levé.

Il gratte les yeux avec ses ongles. Il les a presque déshabillés. Le vent entre dans le corsage d'Arsule, lui coule entre les seins, il lui descend sur le ventre comme une main, il lui coule entre les cuisses, les baigne toutes en la refaîchissant comme un bain, car son corps est en travail comme du vin nouveau (61).

Les deux voyageurs se réfugient pour la nuit dans une petite grange toute délabrée. Arsule, meurtre et fatiguée par le poids de l'attelage, pense encore à l'homme. "Elle sent les doigts du vent sur elle, cette grande main du vent plaquée à nu sur sa chair". Ils se sont endormis serrés l'un contre l'autre, mais ils se réveillent non pas "au bruit d'un vent qui galopait à bride abattue sur le plateau, mais à celui d'un pas et d'un claquement d'étoffe"(67). C'est une ombre qui a éteint la barre d'argent luisant sous la porte. Et puis c'est parti.

Le récit s'enrichit ainsi d'un nouvel horizon qui ne peut se deviner que par bribes et demeure imprévu en partie et ce, à plusieurs niveaux. D'abord, celui du couple, Gédémus et Arsule, unis pour le travail par le hasard de circonstances, ensuite celui du paysage qui dissimule son secret dans cet arbre qui s'agite et les détourne de la route habituelle, et enfin celui de la sensualité d'Arsule qui s'accroît à mesure qu'elle avance sur le plateau, ressentant violemment dans tout son corps la nécessité de l'homme, comme si elle pressentait qu'elle allait le rencontrer. Ils changent donc de direction et débouchent sur Aubignane, devant la maison de Panturle qui justement revient de la chasse et entend un pas qui bouge sur les pierres. Il entre chez lui et du grenier où il est monté, il voit un homme et une jeune femme qui ouvre son corsage. Il n'en faut pas plus pour qu'il se précipite vers la porte, mais il n'y a plus personne. Il devine où ils sont allés et se met à leur poursuite. Il arrive au ruisseau qui "saute en trois sauts, entre des coussins de mousse"(89). La branche à laquelle il s'est accroché craque, il dégringole et, à demi inconscient, il se retrouve à plat ventre au bord de l'eau. On l'a tiré sur l'herbe et il reprend conscience. Tout naturellement sa main prend la main d'Arsule qui "entend les coups sourds de son sang qui

la foule à grands coups de talon ...ce poignet qui est un pont par lequel le charroi du désir de l'homme passe dans elle"(102).

Tout le vocabulaire dont se sert Giono s'imprègne d'humanité: c'est un nuage dans le ciel avec son ombre "qui marche sur la terre comme une bête"(56). Les herbes qui vont au galop (58). La nuit avance et pousse devant elle les débris d'un hameau qui se meurt (61). Quand Panturle guette le renard, il sent "le beau vent, large d'épaule qui bouscule tout le pays. A le voir comme ça, Panturle s'est dit: Celui-là, c'est un monsieur" (76). "Le vent le ceinture d'un bras tiède et l'emmène avec lui". Comme s'il se promenait avec un ami. "Le printemps est cramponné sur ses épaules comme un gros chat" (88). On pourrait accumuler les exemples qui s'ornent sans cesse de poésie, mais surtout de sensualité dans cette première rencontre de la femme qui suscite cette nouvelle métaphore: "ils ont maintenant de grands corps calmes, des coeurs simples comme des coquelicots" (103). Et Panturle invite Arsule à le suivre chez lui.

III . LA NOUVELLE SOCIÉTÉ

Arsule se révèle une excellente ménagère qui commence d'emblée à mettre de l'ordre dans la maison. Elle demande des allumettes pour remplacer le briquet et l'étope. Elle fouille dans les armoires et elle y trouve pantalons, vestes et chemises du père de Panturle ainsi que des aiguilles et une pelote de fil qui lui permet de les remettre à neuf, ce qui provoque l'admiration de Panturle qui s'exclame: Tu te débrouilles. Elle met la main sur de vieux corsages, des jupes et des fichus qu'elle répare. Elle s'impose à Panturle et reconstruit avec lui un lit où elle met de beaux draps blancs découverts dans un placard en ruine. Panturle demeure tout ébahi quand il glisse son corps dans cette blancheur. Elle se baigne dans le ruisseau, suivie par Panturle. La maison est propre, mais il leur manque un élément, car la viande, lapins et lièvres avec des pommes de terre constituent leur alimentation quotidienne. Panturle s'en rend brusquement compte quand il voit du pain chez un ami. Il demande timidement une tranche, et il reçoit un pain entier. Cela fera plaisir à Arsule, dit-il, tout en réfléchissant. Il pense à un terrain sur le versant de la pente où l'on pourrait brûler les genêts. Mais il faudrait du blé, une charrue et un cheval. Toutes choses qu'il finit par obtenir chez un bon voisin. Et le soc de la charrue il l'obtient chez son vieil ami Gaubert, paralysé maintenant et soigné par sa femme.

Il peut maintenant labourer la terre, l'ensemencer et attendre patiemment la récolte qui sera extraordinaire, contrairement aux moissons de la zone. Accompagné par Arsule au marché de Banon, il vend à bon prix son blé, mais il en conserve une partie pour faire le pain. Ils achètent ce dont ils ont

besoin, et fatigués du bruit de la foire, ils prennent le chemin du retour par un raccourci. Et, comme toujours, le langage humain est de mise: "un grand peuplier s'est mis à leur parler. Puis ça a été le ruisseau des Sauneries qui les a accompagnés bien poliment, puis il y a eu le vent du soir qui les a rejoints et qui a fait un bout de chemin avec eux..."(156).

Peu après, il se trouve nez à nez avec Gédémus qui vient réclamer Arsule dont il raconte l'histoire à sa manière. Panturle, généreux et face à cette bassesse, lui donne le prix d'un âne et d'un harnais. Ils se quittent après avoir trinqué et signé un reçu de 60 francs (168-169).

Tout est bien qui finit bien. Quand Panturle a entamé ses labours d'automne, un inconnu apparaît à l'horizon. Il lui demande d'accepter d'être son voisin, tout éberlué qu'il est d'avoir contemplé le beau blé à la foire de Banon. Quand ils se séparent, tout s'arrange: le nouveau venu arrivera avec sa femme et ses trois enfants et habitera dans un habitat attenant à la maison de Panturle. Arsule est maintenant enceinte et tout embaumée de joie. Panturle devant ses champs admire la bonne volonté de la terre grasse. "Il a appris la grande victoire ... sur la terre ancienne, renfrognée et poilue... debout devant ses champs ... il est solidement enfoncé dans la terre comme une colonne"(184-185).

Mais suffit-il de cette poésie tant de fois corporelle et sensuelle, de cette conclusion idyllique, pour que l'homme accède à sa plénitude dans cette unification avec la nature ? Ne se glisserait-il pas là une illusion qui ferait fi de la coordonnée humaine qui touche à l'essence de l'homme et qui n'est autre que l'esprit. ? Le mot esprit n'apparaît pas une seule fois dans le roman et il semblerait qu'on ne franchisse pas la barrière du biologique, même si quelques circonstances indiqueraient parfois le contraire, comme le cadeau que fait Arsule à Panturle d'une pipe et d'un paquet de tabac, ou dans le dernier dialogue avec Gaubert où l'espérance de l'un le dispute à la délicatesse de l'autre. Sans atteindre le sommet d'une véritable identité personnelle, il existe parfois des chapitres dans nos vies où affleure la capacité de l'homme de s'ouvrir à un autre niveau, de deviner une autre dimension qui le conduirait progressivement vers la connaissance de sa véritable identité. On ne peut pas dire qu'il n'y ait guère de progrès ou d'évolution dans le récit. Arsule passe d'un état d'abaissement dans sa vie antérieure à une féminité authentique. Panturle se convertit d'une sorte de sauvagerie à une existence plus humaine. Cependant presque tout se réduit à la sensibilité au stade de la biosphère, de la vie physique, sans aller beaucoup plus loin. Cette réduction se résume dans un récit idyllique où disparaissent tous les conflits de l'homme avec lui-même et avec les autres. Si on s'élève à un niveau apparemment plus complexe et si on pense que

la biosphère doit se compléter dans la noosphère, si, en d'autres termes, l'essentiel reste l'esprit qui sublime tout le reste, on est loin du compte dans Regain, même si l'un ou l'autre épisode peut donner le change comme quand il est dit après le succès du blé à Banon, ils ont besoin de silence qui les pétrit, "de se toucher du bras ou de la main pour se contenter un peu le coeur" (155-156). Mais c'est toujours la sensibilité qui prime.

Apparemment la nature est vaincue ou dominée. La nouvelle communauté se crée dans une harmonie sans discussion. Nous sommes, comme dirait Leibnitz, dans le meilleur des mondes qui n'existe nulle part. L'homme d'aujourd'hui a-t-il besoin de ce retour à la nature, dans tous les sens du mot, comme si le retour à la terre signifiait rejoindre le sein maternel ? Mais cela même qui peut, dans un premier moment, séduire et pacifier, n'est peut-être qu'un retour en arrière, un horizon du passé qui empêche l'homme de s'ouvrir à l'avenir, le laisse donc sursaturé, alors qu'il devrait courir l'aventure de sa libération dans l'expérience d'une nouvelle naissance. En d'autres termes il s'agirait de quitter la biosphère, pour entrer dans la noosphère et prolongeant cette idée dans la vision de Ken Wilber, l'homme n'est-il pas amené à passer d'un paradigme de la représentation, si poétique soit-elle, à un autre paradigme, celui de l'intériorité où, dans la profondeur et l'intimité de lui-même, il se découvre lui-même et irradie ce qu'il est. Qu'on ne se y trompe point. Il ne s'agit pas ici de se recroqueviller sur soi-même dans une introspection malade et qui frôlerait le morbide, mais bien plutôt d'éprouver la commotion du souffle divin qui bouleverse l'être intime et qui rythme d'un même mouvement l'homme et l'univers. Perspective qui échappe à la science, car elle découle du paradigme de l'objectivité qui construit la carte de l'univers et donc le découpe en multiples compartiments plus ou moins étanches qui obnubilent le sens ultime de la totalité et de l'unité. Giono lui-même n'hésite pas à lancer un coup de patte au professeur, un de ceux qui s'y entendent sur les choses de la terre et qui cultive une ferme dans l'observation parfaite des impératifs scientifiques. Au bout d'un an, l'échec est complet. C'est devenu un désert qui vomissait la vie (140). Autrement dit, l'application objective oublie le mystère de la vie et s'estompe le rôle de l'observateur, nécessairement impliqué dans son observation. Il faut bannir dans cette vision le binôme sujet-objet qui appartient à la science. Personne ne doute que celle-ci, aidée par la technique ait apporté des progrès extraordinaires qui suppriment ou allègent une vie lourde de quantité de travaux pénibles et dégagent ainsi une nouvelle existence humaine de commodités inconnues auparavant. Mais si on abandonne la recherche de sa véritable identité dans une intériorité de plus en plus exigeante, jusqu'à arriver au fond de soi-même de telle sorte qu'on s'approche progressivement de ce qu'on est vraiment sans croire

jamais qu'on y est arrivé, on risque de se perdre dans le dédale d'un vie contemporaine coupée de sa source la plus authentique. Contrairement au langage actuel et pour l'exprimer en termes apparemment scandaleux, l'univers ne se trouve pas en face de l'homme. L'homme lui-même est l'univers. Nous vivons, sans en prendre conscience, dans un milieu divin.

Si nous appliquons maintenant ce schéma au roman de Giono, tout indique que l'auteur a mis en évidence une magnifique représentation de l'homme et de la nature vus à partir du regard d'un poète sensible à la beauté du monde limité où il se meut, mais qu'il n'a pas franchi la barrière qui freine la représentation objective pour donner libre cours au mystère de l'être lui-même. On ne le touche jamais, même si dans certains épisodes, on entrevoit des gestes concrets d'une humanité intime plus profonde.

Résumons-nous: L'homme et l'univers ne sont pas deux composantes étrangères l'une à l'autre. Elles sont unies intimement et constituent une unité indélébile. Regain est sans doute une étape vers cet idéal, mais situé uniquement au plan sensible, il tronque la réalité humaine de sa part la plus symptomatique, l'esprit, ce supplément d'âme dont parlait Bergson au début du XXe siècle, ou cette conclusion de Terre des hommes: Seul, l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'homme. La glaise est présente dans Regain, et combien, le vent souffle aussi et violemment mais l'Esprit, absorbé par les sens, se perd dans les coulisses.

METAMORFOSIS Y *FIN' AMORS*: CUERPO E IDENTIDAD EN TRES *LAIS*

Erica Janin
SECRIT - CONICET

Los *lais* de María de Francia se nos presentan como un entramado en el que confluyen variados elementos, cuya combinación contribuye a enriquecer el valor literario de cada relato. Sin que podamos delimitar, muchas veces, con exactitud cada uno de los componentes, podemos, sin embargo, señalar algunos de ellos, tales como el uso de motivos folclóricos, la recurrencia a tópicos del *Fin' Amors*, la influencia de la literatura clásica, el uso de elementos maravillosos.

En esta oportunidad voy a ocuparme de la presencia de lo maravilloso en dos *lais* de María de Francia (“Bisclavret” y “Yonec”)¹ y un *lai* bretón anónimo (“Melion”)² a partir de ciertos ejes temáticos comunes a los tres textos. No obstante, y a causa de que no es posible hacer una disección rigurosa del tejido literario que conforma estos *lais*, los motivos maravillosos serán tomados en el análisis, antes que nada, como disparadores, esto es, como vehículos que favorecerán el acceso a otras zonas textuales. Con tal fin, me propongo estudiar la presencia de estos elementos como manifestación de dos temas relevantes para la cosmovisión cortesana medieval recreada en los *lais*: el amor y la identidad. De manera que intentaré demostrar que los motivos maravillosos estarían facilitando el ingreso de estos otros dos problemas dentro del discurso literario, a través de una determinada representación ficcional.³

Tal como lo advirtiera reiteradas veces la crítica, es probable que, cuando se trata de los *lais*, no debamos hablar de género maravilloso, sino más bien de elementos maravillosos siempre al servicio del amor, que es, en última instancia, el tema fundamental de estos relatos breves. Por otra parte, estoy convencida de que, al menos en estos tres *lais*, hay pruebas suficientes que permiten enlazar lo maravilloso a la problemática de la identidad, en los tres casos ligada definitivamente al amor, por un lado, y por otro, a una constitución ambigua de la personalidad del personaje principal masculino; lo que se advierte en la elección de tres focos temáticos constantes en cada uno de los *lais* seleccionados: el nombre, la metamorfosis, la descendencia.

EL HOMBRE-AVE: "YONEC"

El *lai* de Yonec se abre ubicando en el centro de la composición el problema de la identidad, con la textualización de la necesidad de una explicación de los orígenes del héroe de la segunda sección del relato (explicación que consumirá la primera parte del *lai*) y con una puesta en primer plano de los nombres de los protagonistas masculinos de los dos bloques narrativos: Muldumarec y Yonec. La protagonista femenina es la misma en todo el *lai* (sólo cambia su rol: amante, en el primer caso; madre, en el segundo), pero, curiosamente, es un personaje innominado.

Como bien dice Payen, el comienzo del texto no brinda más justificación para la escritura que la enunciación de la genealogía del protagonista. Desde este punto de vista, "Yonec" sería un relato genealógico cuya intriga se desdobra: al amor sucede la venganza (Payen, 1976). En este sentido, el primer movimiento narrativo implica una especie de prehistoria del segundo, en tanto explicaría su porqué, su razón de ser, a la vez que exhibiría el origen del segundo protagonista.

Resulta llamativo, por otra parte, que los personajes nombrados sean aquellos cuya identidad es más precaria, lo que hace necesario que a lo largo del *lai* se dé cuenta de ella. No así en el caso de la mujer, pues tal como fue anunciado en la introducción, los sujetos de identidad ambigua son siempre masculinos, aunque, paradójicamente, su nombre sea de total relevancia. Como trataré más adelante, esto no es exclusivo de "Yonec", sino una constante en los tres *lais* que definen mi *corpus* de trabajo.

Después de la breve disquisición acerca de los orígenes, María inicia el relato echando mano al tópico de la malmaridada y al encierro al que se ve sometida, como un modo de instaurar una realidad hostil que exija la presencia de un mundo maravilloso donde reparar las faltas de la vida real. En este punto, es conveniente recordar a Le Goff:

Una primera observación indica la evidente función compensadora de lo maravilloso. Lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas. Pero hay que ver cómo se manifiesta esto. En el occidente medieval los mirabilia tienden a organizarse en una especie de universo al revés. Los principales temas son: la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio (Le Goff, 1986 A).

Justamente, lo que necesita la malcasada es un universo constituido por oposición al suyo, un mundo "al revés" en el que pueda ser feliz. Y a causa de su profunda disconformidad con lo que es, la protagonista va a pedir un mundo maravilloso para ella:

*Mut ai sovent oï cunter
Que l'em suleit jadis trover
Aventures en cest país
Ki rehaitouent les pensis.
Chevalier trovoent puceles
A lur talente, gentes e beles,
E dames truvoent amanz
Beaus e curteis, pruz e vaillanz,
Si que blasmées n'en esteient
Ne nul fors eles nes veeient.
Si ceo peot estrê e ceo fu,
Si unc a nul est avenu,
Deus, ki de tut ad poësté,
Il en face ma volenté! (vv. 91-104)*

La protagonista ruega por volver a una Edad de Oro en la que el amor y la aventura eran moneda corriente, cuando había libertad sexual y los amantes podían solazarse a su gusto sin ser criticados. Acto seguido, se hará presente ante ella el amante maravilloso que le manifestará su amor. Esta presencia sobrenatural (la del hombre-ave) nos aparta del mundo de la cotidianidad, y a partir de la declaración de amor ingresamos a un mundo mágico, junto con la dama. Este mundo mágico no es todavía el *otro mundo*; sin embargo, como ya lo señalara Battaglia (1965), la experiencia pasional en estos *lais* es descripta casi como un milagro, como una experiencia de otro mundo, pues arranca el alma del aburrimiento y la conduce a la aventura; de manera que amor y aventura se identifican y se permutan. Así, es el amor-aventura aquello que justifica y exige la presencia de lo maravilloso.

Si bien la capacidad de metamorfosis que caracteriza a Muldumarec (cuyo nombre delata la unión de dos opuestos irreconciliables: "Mildu", bestia negra y "Marhec", caballero)³ denuncia una contravención con respecto a los principios del cristianismo, que postula un hombre creado a imagen y semejanza de Dios; el hecho de que este singular amante se presente ante la dama después de que ella dirige una plegaria a Dios estaría legalizando su existencia, puesto que parecería ser que es Dios mismo —a quien la dama dirigió su pedido— el que cumple su voluntad. Y en esta misma dirección se perfilará, más adelante, el episodio en el que el hombre-pájaro comulga; como un modo de integrar al *otro* en el mundo del *nosotros* cristiano para volverlo aceptable ante el lector y señalar que el mal no tiene residencia en su cuerpo.

Este amante maravilloso tiene características similares a las del hada: es un ser sobrenatural, extremadamente bello, conoce a la dama y la ama

antes de presentarse ante ella –aun cuando ella no lo conoce– viene de otro mundo, cambia el destino de la dama y su amor produce en ella cierta conmoción.⁴ Tal conmoción hará que se evidencien en la amada algunas de las señales ligadas a la noción de *Joi*, que generalmente se observan en los protagonistas masculinos. En este caso, la dama padece el *Joi* y el caballero cumple con el rol del hada.

El cambio de la dama, experiencia amorosa mediante, también se asocia a la idea de metamorfosis, dado que la transfiguración producto del amor es tal que despierta las sospechas del marido celoso, que es un buen lector de señales. Y como bien dirá después Muldumarec, el conflicto se desencadena por la metamorfosis de la dama, no por la propia:

*...Ma duce amie,
Pur vostre amur perc jeo la vie.
Bien le vis dis qu'en avendreit:
Vostre semblanz nus ocireit.* (vv. 319-322)

La inminencia de la muerte del caballero, que cae en la trampa del viejo celoso, es eclipsada por el anuncio del nacimiento del caballero vengador, del cual sólo se tiene el nombre: “Yö nec numer le ferat” (v.330). Así, nuevamente observamos cómo la temática del nombre ocupa un primer plano y va estructurando el relato.

Se inicia, luego, el viaje al otro mundo, cuya primera manifestación es el salto imposible que da la dama a través de la ventana para buscar a su amado siguiendo un rastro de sangre. El pasaje termina cuando, después de entrar en una caverna, sale a “un prado muy hermoso”, cercano a una ciudad magnífica: allí hallará al caballero moribundo en un lecho suntuoso. Y este le entregará, por un lado, un objeto mágico (el anillo), para ocultar la verdad ante su propio esposo y, por otro lado, un objeto corroborativo (la espada), que revelará una verdad en el futuro, el origen de Yö nec:

*Ileoc li baillerat s'espeie.
L'aventure li seit cuntee
Cum il fu nez, ki l'engendra:
Asez verrunt k'il en fera.* (vv. 433-436)

Una vez cumplida la profecía del hombre-ave se descubre la verdadera identidad de Yö nec, sus padres son vengados y él es reubicado en el lugar que le corresponde: el de conductor de un pueblo. Yö nec es un héroe predestinado para liderar una ciudad maravillosa y aunque no se relatan sus hazañas en este *lai*, una vez convertido en líder podemos estar seguros de ellas.

Claramente, esta narración busca explicar el origen del héroe y darle un estatuto superior al de los demás hombres, puesto que su padre era un ser sobrenatural. El final del relato coincide con la recuperación de la identidad y, junto con ella, del lugar que le corresponde a Yö nec.

LOS HOMBRES-LOBO: “BISCLAVRET” Y “MELION”

La fantasía enfrenta el límite. Un relato fantástico se sostiene en la violación de lo que se acepta como posible, destruye el orden y hace irumpir lo imposible dentro de lo cotidiano. R. Jackson asegura que al presentar lo que no puede ser pero es, el fantástico expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser, esto es, traza los límites de un marco ontológico y epistemológico. Y además agrega: “Las sociedades no secularizadas difieren de las culturas seculares en sus creencias acerca de lo que constituye la ‘realidad’. La otredad es imaginada e interpretada en forma diferente. En lo que podríamos llamar una economía sobrenatural, la otredad es trascendente, maravillosamente distinta de lo humano” (Jackson, 1981).

En los dos *lais* de hombres-lobo, tanto María como el autor anónimo, sin despegarse en un primer momento de esta idea de lo *otro*, harán un interesante movimiento tendiente a demostrar que el mal no siempre debe localizarse en el o lo extraño, sino que a veces puede estar entre *nosotros*.

Ya hablamos de la incompatibilidad del fenómeno de la metamorfosis con la cosmovisión cristiana, pero antes de dedicarme al análisis de estos dos *lais*, quizás sea conveniente precisar un poco más la cuestión retomando ciertos datos aportados por Le Goff.

La metamorfosis implica una mezcla que va en contra del ideal de pureza propiciado por el cristianismo. Tal pureza se fundamenta en la creencia en la íntima unión de cuerpo y alma, y en la función de comunicador sensible que tiene el cuerpo en cuanto a la expresión del alma (debemos recordar, por ejemplo, que la lepra en la Edad Media es marca de pecado); y “en cuanto al concepto de normalidad, se ordena alrededor de la asimilación de la naturaleza a Dios y del repudio maniqueo de lo mixto” (Le Goff, 1986 B). De lo que puede rápidamente inferirse que el miedo cristalizaba, entonces, en torno de algunas obsesiones: la religión, la fobia a lo contranatural, la identidad.

El problema de la identidad, como anuncié anteriormente, también será central en estos dos *lais*, en los cuales estará estrechamente vinculado al secreto y al poder.

Bien sabemos que la etimología era en el Medioevo una forma de pensamiento o, por mejor decir, de estructurar el pensamiento. Para ejemplificar su importancia basta con recordar la polémica en que se

debatía si la relación entre nombre y sujeto era arbitraria o, por el contrario, existía un vínculo que los enlazaba. María, que no era ajena a este tipo de razonamiento, abre “Bisclavret” así:

*Quant des lais faire m'entremet,
Ne voil ublier Bisclavret;
Bisclavret ad nun en bretan,
Garwaf l'apelent li Norman.*

*Jadis le poeit hum oïr
E sovent sulei avenir;
Hume plusur garval devindrent
E es boscages meisun tindrent.
Garvalf, ceo est beste salvage;
Tant cum il est en cele rage,
Hummes devure, grant mal fait,
Es granz forez converse e vait. (vv. 1-12)*

De este fragmento interesan dos cuestiones: la primera, en relación con la nominación; la segunda, tiene que ver con la naturaleza bestial del hombre. Con respecto a la primera, creo de gran importancia citar a Curtius que en “La etimología como forma de pensamiento” afirma lo siguiente: “Como el escribir poesía pertenecía al terreno de la retórica, y como la etimología formaba parte de los fundamentos de la gramática y de la retórica, la explicación de los nombres fue y siguió siendo un adorno indispensable de la poesía” (Curtius, 1955).

María aprovecha este *topos*, pero va un poco más allá de él. Porque no se trata solamente de poner en foco un nombre para acatar un lugar obligado que en las poéticas del siglo XII se conocía como *Argumentum siue locus a nomine*; sino que establece, alrededor del nombre, una operación dialéctica que busca recuperar la obsesión medieval de la identidad: igual que en el caso de “Yonec”, el nombre ‘Bisclavret’/ ‘Garwalf’ anticipa la doble naturaleza en tensión del personaje principal.

En el *lai* bretón, el nombre del caballero protagonista también ocupará un lugar destacado, pues antes de iniciar cualquier caracterización de éste se enuncia su nombre, que parece definirlo, tanto como las otras cualidades:

*Al tans que rois Artus regnoit –
Cil ki les terres conqueroit,
Et qui dona les riches dons
As chevaliers et as barons –*

*Avoit od lui .I. bachelor;
Melïon l'ai oï nomer.
Molt par estoit cortois et prous
Et amer se faisoit a tos. (vv. 1-8)*

Y frente a la importancia de estos nombres masculinos, una vez más las mujeres carecen de nombre propio y son identificadas con términos y circunloquios generales: esposa, dama, mujer de gran valía, señora.

A diferencia del *lais* de Yonec, en estos dos *lais*, las mujeres operarán como causantes intencionadas de la perdición del caballero-lobo. En ambos casos, el caballero se verá arrojado a la desgracia después de revelar el secreto de su identidad a su esposa, la que con anterioridad se mostraba solícita y cariñosa, pero que después de conocer el misterio de la doble condición de su esposo se convierte en una especie de cruel Dalila: en el secreto radica la fuerza del hombre cuando está en sus manos; el secreto en poder de la mujer implica la caída del caballero, y la consecuente pérdida de dignidad.

En los dos *lais* de licántropos, la metamorfosis se produce en el bosque, lugar propicio para lo maravilloso, y ambos protagonistas se desnudan para convertirse en lobos. El bosque actúa como enclave de la naturaleza, es el más allá de la civilización (del mismo modo que la desnudez); pero lo es, incluso, dentro de las prácticas históricas medievales, ya que según afirma Le Goff tanto los *bellatores* como los *oratores* “iban sobre todo a la selva para aislarse, para comportarse como hombres de la naturaleza al huir del mundo de la cultura en todos los sentidos de esta palabra” (Le Goff, 1986 C) lo que prueba, al igual que otras cuestiones que se plantean en estos textos, que la literatura fantástico-maravillosa no es una forma de evasión absoluta de la realidad, sino que de alguna manera incorpora a la ficción las condiciones históricas, aunque se hallen distorsionadas o reflejadas simbólicamente.

En el *lai* de Melion, la metamorfosis, cuya posibilidad depende de un anillo mágico (objeto maravilloso por excelencia), no está para nada desligada del amor. Si bien no se trata de las manifestaciones del amor en el cuerpo del enamorado, como en “Yonec”, el caballero revela su secreto y se convierte en lobo por amor a su dama, para satisfacer su deseo de carne de ciervo. Después de que la metamorfosis se lleva a cabo, es traicionado por la dama, que le tiende una trampa similar a la ideada por la mujer de Bisclavret, y ambas huyen con el objeto que vuelve hombre al lobo: el anillo, en “Melion”; la ropa, en “Bisclavret”.

A pesar de la transformación, lo interesante es que, en ninguno de los dos casos, el lobo pierde su esencia de caballero. Bisclavret hecho lobo

se humilla ante su señor, “tiene conocimiento de hombre”, es “franco y agradable”. Por su parte, Melion, después de la metamorfosis, aún conserva “el juicio y la memoria de hombre”, cuida y somete a los diez lobos que lo siguen y cuando los pierde en poder de los enemigos sufre terriblemente todo lo cual demuestra que es un buen señor de vasallos y, además, que “los varones se decían unos a otros que nunca habían visto un lobo que se comportara con tanta cortesía”. Estas condiciones permiten a los lobos ser distinguidos por el rey y, en alguna medida, integrar su mesnada.

Frente a estos animales humanizados, están los hombres animalizados que, aunque con apariencia humana, revelan ser poseedores de sentimientos bestiales: la mujer y su segundo esposo en “Bisclavret”; la mujer y el escudero en “Melion”. En ellos no hay, tampoco, comunión entre esencia y apariencia, sino que la segunda esconde a la primera. No obstante, los ataques que recibirán por parte del “lobo cortés”, terminarán por exhibir sus verdaderas naturalezas.

Tal como en el caso de “Yonec”, aunque mediante otro tipo de procedimiento, cuando se descubre la identidad de estos caballeros atravesados por la inestabilidad, se los reubica en el lugar que les corresponde. En el comienzo de los *lais*, se hace hincapié en la fama de Bisclavret y Melion; ambos gozaban de buen nombre, buen nombre que recuperan al final de los relatos.

El tema de la descendencia también se retoma en estos casos y en íntima relación con la identidad. En “Bisclavret” las hijas de los traidores llevarán en su rostro la marca de la traición; Melion no mata a su esposa por amor a sus hijos, por no manchar con sangre el linaje. El buen nombre o el mal nombre se heredan e, incluso, marcan a la descendencia. Recordemos también que Yonec había heredado las virtudes de su padre, al tiempo que sus posesiones.

Estos *lais* se cierran señalando que las esposas traidoras no compartirán el territorio con quienes fueron sus esposos, sino que se establece una marca de separación territorial. En “Bisclavret”, el rey expulsa a la dama del país; en “Melion”, el caballero parte y la deja en Irlanda “encomendándola a todos los diablos”. Una vez descubiertas las esencias y las identidades estos sujetos tan disímiles, ya no pueden tener un lugar en común.

De esta manera, y a modo de conclusión, es posible afirmar que la idea de otredad en estas obras, sin eliminarse, se resemantiza. Sigue manteniéndose el horror a la mezcla con el extraño; sin embargo, el *alienus* es definido en otros términos.

De acuerdo con la visión tradicional, el mal era lo que caracterizaba a la alteridad, opuesta siempre a lo conocido y familiar; mas ese mal se traducía generalmente en una diferencia anatómica (el mal marcaba el cuerpo), por

lo cual podía advertirse con bastante facilidad.

En estos *lais*, el *otro* asociado al mal es un personaje familiar; no es el extraño (en ninguno de los tres casos analizados el cuerpo de los hombres que sufren metamorfosis es sede de fuerzas malignas). No se expulsa el mal hacia lo desconocido; antes bien, se hace constar que el mal puede estar entre *nosotros*. O, tal vez, sucede que el *nosotros* se redefine, se piensa desde otra perspectiva, de manera que la identidad y la alteridad quedan reconfiguradas.

Jackson asegura que “el nombramiento de la otredad en el *fantasy* revela los supuestos ideológicos del autor” (Jackson, 1982). Siguiendo la lógica de Jackson, podemos afirmar que de la lectura de estos *lais* se desprende que para María y para el autor anónimo de Melion, el *nosotros* aglutina a los individuos de costumbres refinadas y sentimientos nobles, capaces de amar y de comportarse como sujetos corteses, aun en los peores momentos.

¿Qué es, entonces, el mal en estos textos? Es aquello que contraviene el código de la cortesía: las mujeres caracterizadas por la abyección moral, las viejas alcahuetas, los maridos viejos y celosos. Y este nuevo *otro*, que queda definido en los tres *lais*, finalmente, es reprimido por su maldad: aniquilado en “Yonec”; marcado físicamente o expulsado del lugar del *nosotros* en los dos últimos casos.

Notas

- 1 Los *lais* de María de Francia se citarán por la edición de Rychner (1983).
- 2 El *lai* anónimo se citará por la edición de Hopkins (2005).
- 3 Véase la nota nº 2 del *lai* en la edición de Alvar (1994).
- 4 Para las características del hada, véase Salinero Cascante 1996.

Fuentes Bibliográficas

ANÓNIMO, *Melion and Bisclavet*

Liverpool, University of Liverpool, Department of French, 2005, pp. 51- 82 (ed. Hopkins, A.).

BATTAGLIA, S.

“María di Francia”, en *La coscienza letteraria del medioevo*, Nápoli, Liguore, 1965, pp. 309- 359.

CURTIUS, E.

“La etimología como forma de pensamiento” en *Literatura europea y Edad Media latina* (tomo II), México, FCE, 1955, pp. 692- 699.

JACKSON, R.

"El modo fantástico", en *Fantasy*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp. 11- 59 (1ª ed. 1981).

LE GOFF, J.

"Lo maravilloso en el occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986 A, pp. 9-24.

LE GOFF, J.

"Los marginados en el occidente medieval", en ob. cit. 1986 B, pp. 129-135.

LE GOFF, J.

"El desierto y el bosque en el occidente medieval", ob. cit. 1986 C, pp. 25- 39.

MARIE DE FRANCE

Les Lais, París, Librairie Honoré Champion, 1983 (ed. Rychner, J.).

MARÍA DE FRANCIA

Lais, Madrid, Alianza, 1994, ed. Alvar, C.

PAYEN, J. C.

"Structure et sens d' Yonec", *Le Moyen age*, nº 2: 263-287, 1976.

SALINERO CASCANTE, M. J.

"La 'seducción' en la narrativa francesa del siglo XII", *Revista de Literatura Medieval*, VIII: 201- 222, 1996.

CUERPOS EN GUERRA: LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN *LA CHANSON DE ROLAND*

Facundo Nieto

Universidad Nacional de General Sarmiento

El manuscrito que lleva el número 23 en el fondo Digby de la Biblioteca Bodleyana de Oxford –más conocido como "el manuscrito de Oxford"– contiene la versión de *La Chanson de Roland* que conocemos como la más antigua y fidedigna, probablemente transcrita en el siglo XI o XII por un monje normando llamado Tuoldus. Llamativamente, de manera casi contemporánea, hacia el 1100, otro monje normando redactaba una serie de tratados en los que desarrollaba algunas ideas de carácter político y teológico acerca del cuerpo "geminado" del rey, que probablemente Tuoldus o bien conociera, o bien hubiera compartido.

En efecto, en su obra *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, el historiador alemán Ernst Kantorowicz estudia los orígenes de la teoría político-filosófica del cuerpo del rey como naturaleza doble desarrollada por los juristas de la Inglaterra de los Tudor, según la cual el cuerpo del monarca es un "cuerpo geminado". Los *Informes* de Edmund Plowden, jurista del colegio de abogados londinense de Middle Temple en la Inglaterra isabelina (citado por Kantorowicz), reproducen un fallo en relación con una cesión de territorios del ducado de Lancaster realizado por Eduardo VI durante su minoría de edad; un páñaje de ese fallo sostiene que

...el Rey tiene en sí dos Cuerpos, (...) un Cuerpo natural, y un Cuerpo político. Su cuerpo natural (considerado en sí mismo) es un Cuerpo mortal y está sujeto a todas las Dolencias que provienen de la Naturaleza y el Azar, a las Debilidades propias de la Infancia o la Vejez, y todas aquellas Flaquezas a las que están expuestos los Cuerpos naturales de los otros hombres. Pero su cuerpo político es un Cuerpo invisible e intangible, formado por la Política y el Gobierno, y constituido para Dirigir al Pueblo y para la Administración del bien común, y en este Cuerpo no cabe ni la Infancia ni la Vejez ni

ningún otro Defecto ni Flaqueza natural a los que el Cuerpo natural está sujeto... (Kantorowicz, 1985 [1957], pp. 19-20)

Kantorowicz rastrea la tradición de esta “ficción mística” o “ficción fisiológica abstracta” de Los Dos Cuerpos del Rey (tal es el modo en que las denomina) hacia atrás en el tiempo, antes de los juristas Tudor, y se encuentra entonces con los tratados políticos y teológicos del autor anónimo normando en los que aparece el concepto de “persona mixta” del obispo y del rey. Ejemplos claros de esa concepción dual de los cuerpos son el caso de Odón de Bayeux, quien pasó cinco años (1082-1087) entre rejas como conde y todas sus posesiones en Inglaterra se reintegraron como patrimonio de la Corona, pero a quien durante todo ese tiempo no se le retiró su puesto como obispo de Bayeux; o el caso, mencionado también por Kantorowicz, de un obispo francés que aseguraba guardar el celibato más estricto como obispo mientras que como barón estaba legalmente casado.

En este marco, es posible pensar la representación del cuerpo del rey en la literatura épica medieval, en particular en *La Chanson de Roland*, desde las ideas del anónimo normando y de los juristas Tudor, como un *cuerpo geminado*, es decir, como un cuerpo de naturaleza doble: por una parte, un cuerpo natural, mortal y semejante al de otros hombres y, por otro lado, un cuerpo intangible, divino y místico. Así, la literatura épica puede pensarse como uno de los géneros privilegiados para la puesta en escena de los cuerpos. En efecto, en tanto el núcleo de la materia épica reside en la narración de hazañas militares, los cuerpos de los combatientes en el momento de la lucha ocupan el primer plano de la narración y exhiben sus destrezas físicas como actualmente ocurre en un espectáculo deportivo televisado. Quizás allí residiera gran parte del interés popular por la materia épica: precisamente en la contemplación de habilidades que sólo cuerpos excepcionales podían poner en práctica, aun destruyéndose y despedazándose. Y quizás haya residido parte del interés popular por el género también en la contemplación del despedazamiento de los cuerpos, en la escucha atenta de los detalles que el juglar exponía acerca del modo en que los combatientes perdían la vida. Dice Tuoldus:

Los franceses combaten con vigor y coraje. Cortan puños, costados, espaldas, desgarran las ropas hasta la carne viva y chorrea la sangre en claros hilos sobre la hierba verde;^a
Maravillosa y grande es la batalla [...]. ¡Hubieseis visto tanto dolor, tantos hombres muertos, heridos, ensangrentados! (CXXVI, p. 81);
¡Cuán bello habría sido ver a Rolando y a Oliveros asestar tajantes mandobles con sus espadas! (CXXVII, p. 82).

En la literatura épica hay una estetización de la muerte, un interés explícito en encontrar belleza en la descripción detallada de miembros que se desprenden de los cuerpos o, para decirlo en términos de Hauser, “un gusto juglaresco más popular y tendente hacia lo picante” (Hauser, [1994] 1951, p. 211). Se trata, además, del placer de *contar* muertes (*contar*, en los dos sentidos: narrar pero también sacar cuentas): De los doce pares, diez hallaron la muerte; ya sólo quedan vivos dos (CII, p. 67). En un punto, la narración de las muertes durante las batallas se vuelve previsible: el juglar no economiza en detalles, pero sí en estructuras retóricas cuando, de las veintitrés luchas cuerpo a cuerpo, decide utilizar el mismo esquema narrativo:

- a) el combatiente siempre rompe el escudo del adversario,
- b) le destroza la cota,
- c) le hunde en el cuerpo la lanza,
- d) empuja la lanza sacudiéndola en (y atravesando) las carnes del enemigo y
- e) finalmente, con el asta derriba a su contrincante.

Esta es, básicamente, la secuencia narrativa que sigue el relato de cada uno de los veintitrés enfrentamientos cuerpo a cuerpo de *La Chanson de Roland*: desde el primero, el que da comienzo a la primera batalla (Roland versus Aelrot, sobrino de Marsil) hasta el último (Carlomagno versus Baligán). A esta secuencia de núcleos constantes, en algunos casos, el juglar añade leves modificaciones o agregados: una mayor precisión en el lugar del cuerpo en que se clava la lanza –“le hace saltar los dos ojos y se le derraman los sesos hasta los pies” (CVI, p. 69), por ejemplo– o alguna breve diatriba final del triunfador a su enemigo ya muerto. Pero más allá de las cuestiones de detalle, las muertes son todas iguales porque, en definitiva, se está hablando de la muerte de cualquier caballero en combate con una finalidad estética. De ahí que, así como no existen diferencias esenciales entre las vidas de cristianos y sarracenos^b, no existan diferencias significativas tampoco entre las muertes de unos y otros: todos –franceses y enemigos– forman parte de una clase común: son héroes de la caballería o, mejor aún, cuerpos de caballeros en combate. Es cierto que, formando parte de un colectivo que los excede, los enemigos son portadores de cuerpos tan exóticos como sus lugares de procedencia:

...el número de caballeros es asombroso: el menor escuadrón cuenta con cincuenta mil. Forman el primero los de Butrinto, y el segundo los de Misnia, de grandes cabezas; les crecen en el espinazo, a lo largo de la espalda, cerdas como tienen los puercos (CXXXII, p. 145);

Organizan después otros diez escuadrones de combate. Está compuesto el primero de feos cananeos [...] y el décimo los de Occián la Desierta: componen una turba que jamás sirvió a Dios. Nunca oiréis hablar de peores felones. Tienen la piel tan dura como el hierro, y por eso no necesitan loriga ni yelmo (CCXXXIII, p. 145-146).

Pero en el momento del combate cuerpo a cuerpo, las diferencias –aun aquellas tan significativas como las colas de cerdos de los combatientes de Misnia– desaparecen por completo: la belleza del enfrentamiento que desemboca inexorablemente en el despedazamiento de los cuerpos elimina cualquier distinción étnica. La única diferencia se da, precisamente, en relación con el cuerpo del rey.

Carlomagno tiene, por momentos, un cuerpo natural, es decir, un cuerpo expuesto a los efectos del dolor y de la vejez. Esto es lo que pueden observar en él sus enemigos: tiene doscientos años –dicen– y es viejo, ha llevado su cuerpo por muchas tierras, ha recibido tajos y golpes penetrantes de lanzas, ya debe de estar cansado de guerrear y chochea. Dice Ganelón al mismo Carlos:

Sois ya viejo, vuestras sienes están blancas y floridas, por vuestras palabras parecéis un niño (CXXXIV, p. 86).

También tiene un cuerpo natural, humano, cuando se ve sobrepasado por las pasiones: ante la muerte de Roldán, “con ambas manos se arranca los cabellos de la cabeza” (CCVIII, p. 132). Pero es posible ver una descripción más detallada y, si se quiere, más naturalista del cuerpo de Carlos en el momento en que se enfrenta con el emir Baligán:

El emir es de gran vigor. Hiere a Carlomagno sobre su yelmo de acero oscuro, lo quiebra sobre su cabeza y lo hiende. La hoja penetra hasta la cabellera y corta un palmo entero de carne, o más; el hueso queda al descubierto. Carlos se tambalea y por poco cae a tierra (CCLXI, p. 161).

Este es el punto de naturalismo más extremo al que llega el texto en la representación del cuerpo de Carlomagno, y allí se detiene. Cuando el hueso de un rey queda al descubierto, el texto ha tocado un límite político y teológico, porque se está hablando de un cuerpo geminado. En efecto, una vez rozado ese extremo en la representación del cuerpo del rey, sólo queda la posibilidad de recordar su geminación; la divinidad impide que se avance en esa dirección:

Carlos se tambalea y por poco cae a tierra. Pero Dios no quiere que sea muerto ni vencido. San Gabriel retorna hacia él... (CCLXI, p. 161).

Esto no ocurre con el resto de los personajes. Por el contrario, Turoldo no ha escatimado detalles en las descripciones de caducidad física: el rey Marsil pierde la mano derecha, “por los oídos se le derraman los sesos” a Rolando (CLXVIII, p. 106) y en cuanto al mismo arzobispo, Rolando “ve derramarse por el suelo sus entrañas, fuera del cuerpo, y gotear sus sesos por la frente” (CLXVII, p. 106). El cuerpo natural de los otros personajes aparece representado sin mayores reparos en cuanto a su deterioro, producto de los enfrentamientos armados; menos reparos aún se muestran en relación con el cuerpo de Ganelón, cuerpo sobre el que cae toda la fuerza de la justicia poética a través del verdadero espectáculo patibulario que castiga la traición y la muerte de Roldán:

Se traen cuatro corceles, y a ellos se atan los pies y manos de Ganelón. Los caballos son veloces y briosos. Ante ellos, cuatro sargentos los azuzan hacia un arroyo que atraviesa el campo. Ganelón ha llegado a su perdición. Todos sus nervios se distienden, todos los miembros de su cuerpo se desgarran; sobre la hierba verde se derrama clara su sangre (CCLXXXIX, p. 176).

La diferencia en Carlomagno reside en su naturaleza doble. A lo largo de la Edad Media, señala Kantorowicz, “el gobernante cristiano se convirtió en el *Christomimetes* –literalmente, el “actor” o “personificador” de Cristo– que representaba en la escena terrena la imagen viviente del Dios con dos naturalezas” (Kantorowicz, p. 57). Y dice el anónimo normando:

Debemos [...] reconocer [en el rey] una persona geminada, una proveniente de la naturaleza geminada, y otra de la gracia... Una por la cual, en virtud de la naturaleza, se asemejaba a los otros hombres; y otra por la cual, en virtud de la eminencia de [su] deificación y por el poder de sacramento [de la consagración], superaba a todos los demás. En lo que concierne a una de las personalidades, era, por naturaleza, un hombre individual; en lo que concierne a su otra personalidad, era, por la gracia, un Christus, esto es, un Dios-hombre (citado por Kantorowicz, *ibid.*, p. 57).

En efecto, salvo en las situaciones mencionadas más arriba, en las que se observa la representación de su cuerpo individual y natural, Carlomagno es un *Christomimetes*, un actor que personifica a Cristo. Su cuerpo es

hermoso, se dice, y su barba y sienes blancas refuerzan, no la vejez que ven sus enemigos, sino el "porte altivo" que subraya el narrador. Portador de un halo que lo distingue del resto de los seres humanos, "no hay necesidad de señalarlo al que lo busque" (VIII, p. 15). Sus movimientos son pausados, *rallentados* y cuidadosos: cuando se muestra triste o pensativo, todo lo que hace su cuerpo consiste en alisar su barba y retorcer su mostacho, inclinar la cabeza y mantenerse erguido. De ahí que se diga de él:

Su cuerpo es noble, gallarda y airosa su apostura. Tiene el rostro claro y sereno (CCXXVI, p. 141);
...es un barón de elevada estatura, cuya prestancia es propia de un paladín; tiene la barba blanca como flor de abril (CCLIII, p. 157).

Pero el momento en que la mimesis de Cristo se observa de manera más clara se produce en la escena en que literalmente Carlomagno bendice a Ganelón antes de su partida hacia la entrevista con los sarracenos:

—Señor —prosigue Ganelón—, dadme vuestra venia para partir. Ya que debo marchar, nada ha de retardarme.
Y responde el rey:
—¡Id en nombre de Jesús y con mi venia!
Lo absuelve con su mano diestra y traza sobre él el signo de la cruz (XXVI, p. 25).

Carlomagno tiene el poder de bendecir porque, para decirlo en los términos del anónimo normando, "el poder del rey es el poder de Dios". Y así como bendice, también se prosterna, como Cristo ante Dios, para recibir la bendición antes de la batalla:

El emperador baja de su caballo. Sobre la hierba se prosterna, la faz contra la tierra. Vuélvela luego hacia el sol naciente e invoca a Dios de todo corazón:

—¡Padre Verdadero! Defiéndeme en este día, Tú que salvaste a Jonás del vientre [cuerpo (*cors*)] de la ballena, Tú que perdonaste al rey de Nínive y libraste a Daniel del horrible suplicio en la fosa de los leones, Tú que protegiste a los tres niños en el horno ardiente. ¡Válgame tu amor en este día! ¡Si te place, concédeme por tu gracia que pueda vengar a mi sobrino Rolando!
Terminada su oración, yérguese Carlos y traza sobre su frente el signo que fortalece (CCXXVI, p. 140).

En síntesis, el rey en *La Chanson de Roland* está dotado de un rasgo

de excepcionalidad: es portador de un cuerpo geminado. Síntesis de lo natural y de lo trascendente, la naturaleza divina le permite al rey escapar de las formas de la muerte y del deterioro físico al que están expuestos los otros personajes. En cuanto el cuerpo geminado del monarca se halla en peligro, en cuanto una espada amenaza con ir más allá de un hueso que ha quedado al descubierto, entonces se hace necesaria la aparición de un ser celestial que detiene la destrucción física. Es por eso que el rey escapa a la belleza grotesca que sí caracteriza al resto de los cuerpos en el poema, que sí sufren los avatares de las batallas y cuyas cicatrices se exhiben de manera impúdica. El cuerpo del monarca responde más bien al modo en que se representa la figura del sabio en la literatura clásica y religiosa: muchos años de edad, larga barba blanca, movimientos *rallentados*. Probablemente la épica medieval sea el último testimonio en que el cuerpo del rey se mantenga apartado de la caducidad que regula el comportamiento de los otros cuerpos: a medida que el realismo grotesco avance, los reyes van a caer tan estrepitosamente como les ocurre ya en las representaciones populares durante las festividades del carnaval en la baja Edad Media.

Notas

- a Anónimo, *La canción de Rolando*, Buenos Aires, Hachette, [1956] 1970, traducción al castellano de Enriqueta Muñiz realizada sobre el texto "Publicado según el manuscrito de Oxford y vertido [al francés moderno] por Joseph Bédier", p. 81. En adelante, al final de cada cita, se indica entre paréntesis el número de *laisse* y página correspondiente a esta edición.
- b Dice Erich Auerbach: "...la vida del caballero pagano, si exceptuamos la diferencia en la invocación de Dios, apenas si es distinta de la del cristiano. Muy a menudo se representa a aquéllos, en parte fantástica y simbólicamente, como depravados y terribles, y, sin embargo, son también caballeros, y la estructura social parece ser la misma en ellos que en los cristianos". En *Mimesis*, México, FCE, [1942] 1996.

Fuentes bibliográficas

ANÓNIMO

La canción de Rolando, Buenos Aires, Hachette, [1956] 1970, traducción al castellano de Enriqueta Muñiz realizada sobre el texto "Publicado según el manuscrito de Oxford y vertido [al francés moderno] por Joseph Bédier".

AUERBACH, Erich

Mimesis, México, FCE, [1942] 1996.

HAUSER, Arnold

Historia social de la literatura y del arte (I), Colombia, Labor, [1951] 1994.

KANTOROWICZ, Ernst

Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval, Madrid, Alianza, 1985 [1957].

Fuentes electrónicas

ANÓNIMO

La Chanson de Roland, en *Biblioteca Augustana*: http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol_ch00.html

CORPS RÉELS, CORPS RÊVÉS DANS *PAYS SANS CHAPEAU* DE DANY LAFERRIÈRE¹

Graciela Ortiz.

Instituto "Olga Cossettini"

Escuela de Lenguas, Universidad Nacional de Rosario

Un jeune homme de vingt-trois ans part en exil, de Port-au-Prince, Haïti, vers la ville de Montréal. Vingt ans plus tard, celui qui retourne à son pays natal est déjà un homme fait. C'est lui, surnommé par la famille Vieux Os, le narrateur dans *Pays sans chapeau*, roman de l'écrivain d'origine haïtienne Dany Laferrière. Retourner au pays, après cette longue, absence s'avère une aventure où le corps et l'esprit entament un intense voyage. Récit autodiégétique raconté au présent, le narrateur enregistre minutieusement, les sensations vécues au cours de ces premières journées passées après son arrivée. Nous considérons que, dans ce roman, les corps représentés se construisent comme un espace où s'inscrivent, de manière privilégiée, les tensions issues des rencontres entre le personnage, les Haïtiens et la réalité. Le corps fonctionne, en même temps, comme métaphore de la situation sociale et politique du pays.

Le narrateur a passé vingt ans de sa vie "là-bas", expression utilisée par sa mère pour désigner la ville de Montréal sans la nommer, les expériences vécues dans cette culture autre l'ont modifié au point que, celui qui revient est un individu dont la perception du monde se fait en tension, entre ses acquis de la culture maternelle et ceux de la culture d'adoption. À tel point que, parfois, bouleversé par son incompréhension de la réalité haïtienne retrouvée à son retour, il se sent étranger. Les vingt ans d'éloignement ont creusé une distance qui oblige l'exilé-retourné, à confronter avec lui-même et en même temps avec les autres et surtout avec son pays. Or, s'il exprime une sorte de voracité pour tout récupérer, c'est parce qu'il a attrapé la maladie qui arrive à ceux "qui ont vécu trop longtemps à l'étranger", pour s'en délivrer "Il lui faut simplement réapprendre à respirer, à sentir, à voir, à toucher les choses différemment" selon l'explication d'une voisine de sa mère (p.15). Devenu un étranger au niveau sensoriel, il doit tout réapprendre. C'est l'étrangeté qui s'impose. Comment s'en sortir de ce piège?

Pour cet écrivain, la perte de la mémoire corporelle s'avère être la plus angoissante. C'est son corps qui, ayant oublié les sensations produites par la perception du monde qui l'entoure, est obligé à refaire ce chemin d'apprentissage. La guérison de cette "maladie" le contraint à un vrai programme phénoménologique qui modèle son écriture "j'écris tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je sens". Étant donné qu'il ressent "ce pays physiquement", et que l'on parle avec le corps, il avoue que, au lieu d'écrire, il parle. Ce roman est donc comme une longue conversation que l'écrivain tient, tout d'abord, avec lui-même, espèce de journal intime où il enregistre les événements et les expériences de chaque journée, pour répondre au besoin "de parler une fois de plus de mon rapport avec ce terrible pays, de ce qu'il est devenu, de ce que je suis devenu, de ce que nous sommes tous devenus" (p.35).

Si la langue française trace l'écriture de cette "parole corporelle", la récupération de la langue maternelle, le créole, est ressentie au niveau de la chair. L'intensité de l'expérience éveille chez lui des images dont la ressemblance avec l'utérus et le liquide amniotique est assez évidente "Je plonge, la tête première dans cette mer de sons familiers" (p.76). Il s'adonne à une herméneutique corporelle qui précède tout emploi de la parole orale, "Avant même d'entendre les mots, je comprends le sens. C'est le corps qui parle d'abord... Le corps peut murmurer, crier, hurler, chanter, sans prononcer un seul son". (p.76). Cette parole le transforme en un authentique anthropophage "Il y a des mots que je n'ai pas employés depuis vingt ans [...] J'ai envie de les rouler dans ma bouche, de les mastiquer avec mes dents et de les avaler [...] J'ai faim de ces mots, Philippe" (p. 171)

Permettons-nous de faire un petit détour pour réfléchir au corps du livre. Le roman est divisé en chapitres qui, portant tous les titres, soit "Pays réel" soit "Pays rêvé", sont disposés de manière alternée. "On dirait que deux pays cheminent côte à côte, sans jamais se rencontrer [...] Le pays réel: la lutte pour la survie. Et le pays rêvé: tous les phantasmes du peuple le plus mégalomane de la planète" p.44.

Dans les chapitres nommés "Pays rêvé", le narrateur présente des dialogues entretenus avec divers personnages, mais surtout avec sa mère qui, n'ayant jamais quitté le pays, connaît bien tout ce qui s'est passé pendant les vingt ans.

Imaginons que nous ne lisons pas les chapitres intitulés "Pays rêvés" pour ne faire la lecture que de ceux nommés "Pays réel". Ce parcours nous donne l'impression de nous pousser vers l'avant, vers des tensions croissantes, comme dans un crescendo. En effet, à mesure que Vieux Os parcourt les rues de Port-au-Prince, il passe de la joie des sensations olfactives provoquées par l'odeur des mets préparés par sa mère, voyage

au fond de son enfance, au dégoût, tel un coup donné aux narines, quand il respire les puanteurs des immondices entassées dans les quartiers encombrés.

Il n'est pas inintéressant de remarquer que chaque chapitre intitulé "Pays réel" est divisé en fragments, chacun portant un titre. Il s'agit peut-être d'une stratégie qui suggère la nécessité de morceler les perceptions, les identifiant par un titre pour mieux les classer.

Si le corps du narrateur est présent dans sa singularité par la minutieuse inscription des sensations vécues rendant compte de l'intensité de ses expériences, les corps des Haïtiens, soudés par les mêmes souffrances, ne le sont pas moins. Voilà l'image qu'ils évoquent aux yeux du narrateur:

C'est ainsi que Da [sa grand-mère] me décrivait les gens qui vivaient dans l'au-delà [...] exactement comme ceux que je croise en ce moment. Décharnés, de longs doigts secs, les yeux très grands dans des visages osseux et surtout cette fine poussière sur presque tout le corps [...] L'au-delà. Est-ce ici ou là-bas? Ici n'est-il pas déjà là-bas? C'est cette enquête que je mène" p.63.

Vieux Os garde dans sa mémoire les croyances transmises par sa grand-mère, qui lui parlait du pays des morts, ce "pays sans chapeau", là où seulement les morts entrent car "personne n'a jamais été enterré avec son chapeau". Devant ces corps maigres, déambulant sans volonté, zombifiés par la misère et la violence, le souvenir surgit pour coller son image des morts aux corps des gens dans la rue.

Ainsi, sa mère, tout en lui assurant que le pays a changé, affirme "Ce ne sont plus des humains. Ils en ont peut-être l'apparence. [...] La nuit, ce sont des bizangos. Et le jour, des zenglendos. Des fois on ne sait plus si on est le jour ou la nuit" (p.45)

Le Bizango est un personnage du panthéon mythique vaudou qui se métamorphose pendant la nuit. Il a la capacité d'enlever sa peau et de voler, pour aller attraper ses victimes humaines et les manger après. Image de la dualité, il est humain et en même surnaturel (Laroche, 1998). La mère parle encore des zenglendos (nom dont l'étymologie nous l'ignorons mais où l'on entend "sanglant") personnages bien réels loin de tout mythe. Considérés comme une variation des groupes paramilitaires, les zenglendos sont identifiés comme des criminels qui sèment la terreur dans les quartiers populaires de Port-au-Prince. Ces êtres, soit mythiques, soit réels, arrivent à se confondre semant partout la mort.

Cette identification des vivants aux morts renvoie aux croyances liées au vaudou et au monde des traditions. Or, elle permet aussi d'établir de

relations qui resignifient le texte. D'une part, les gens qui circulent dans les rues n'ont pas de réactions, tout comme des zombies, ces morts qui reviennent la nuit dans le monde des vivants. D'autre part, le roman porte le titre *Pays sans chapeau*. Ces deux données rapprochées nous mènent à comprendre les corps zombifiés comme la métaphore de la condition haïtienne, un pays où la mort et la vie se confondent. N'oublions pas la longue histoire sanglante de Haïti, et rien qu'à faire un bref rappel des événements qui l'ont marquée dans la seconde moitié du XXe siècle, signalons la dictature des Duvalier commencée avec le père en 1957 et finie avec le départ du fils en 1986, dictature qui s'appuyait sur la terreur semée par les tontons macoutes, bras armé du gouvernement.

Revenons aux chapitres "Pays réel", "Pays rêvé". Il s'établit un dialogue entre les chapitres qui s'alternent car si au début, l'histoire évoquée par sa mère à propos d'une armée des zombies le laisse interloqué au point de lui dire: "Tu ne crois pas dans ces trucs" (p.46), à mesure que Vieux Os parcourt les rues du pays réel, il commence à entrer dans la logique reliée aux croyances de ce pays nocturne. Il commence à écouter les histoires pour essayer de comprendre.

Nous allons nous attarder à deux histoires où nous constatons que le corps devient le siège des tensions nées de l'interrelation de deux perspectives: l'haïtienne et la "blanche", celle-ci relève tantôt des Américains, tantôt des Européens, ou bien des Occidentaux ou de l'homme blanc tout court. Dans ces deux situations, le narrateur-protagoniste s'y trouve dépaycé.

Le narrateur entend, à deux reprises, le récit d'un exploit accompli par les Haïtiens, événement toujours raconté avec une ferme conviction, même par un ethnologue: il affirme que les Haïtiens ont été les premiers à être arrivés sur la Lune avant les Américains. Bien évidemment, malgré les efforts que Vieux Os fait, il lui est très difficile d'accepter cette affirmation. Le scientifique lui renseigne que la différence entre les Haïtiens et les Américains est que ceux-ci s'intéressent au voyage du corps, tandis qu'eux, ils ne s'occupent que du voyage de l'esprit. La réaction de Vieux-Os, tout imprégné d'incrédulité, est la conséquence de son éloignement, "Voilà ce que c'est que d'avoir passé près de vingt ans hors de son pays" (p.102). De la même manière que son corps doit réapprendre les sensations, son esprit doit lutter contre la méfiance due aux années passées "là-bas", méfiance de la raison qui rend suspectes à ses yeux les croyances du peuple.

Une autre histoire relève d'un "secret" qui court dans la ville. Pour en savoir davantage, le narrateur va consulter un psychiatre qui lui apprend que, dans un village nommé Bombardopolis, un phénomène étrange attire l'attention des scientifiques occidentaux se rendant sur place pour l'étudier: tous les habitants du village peuvent rester trois mois sans manger ni

boire. La première réaction conçue par l'Occident devant cette situation est l'anéantissement de tout le village, "tuer tous les habitants.. en leur inoculant une maladie quelconque. Je crois, la peste blanche" (p. 88) mordante ironie du psychiatre qui évoque la destruction provoquée par l'homme blanc.

Si à peine arrivé, le narrateur exprimait une grande méfiance devant ces récits quelque peu farfelus pour une oreille "cartésienne", quelques jours après, le récit sur Bombardopolis, qui semble assez délirant surtout dans la bouche d'un psychiatre, le fait réagir d'une manière confuse, même sa parole est troublée "C'est étonnant, finis-je par balbutier". Ce passage de la méfiance à la surprise, c'est la dérive de son esprit dont les certitudes, issues du système de croyances acquis dans le temps de l'exil, sont mises en branle.

Il balbutie encore quand Lucrèce l'invite à voyager au monde des morts. Le défi n'est pas des moindres, qui garantit qu'il pourra retrouver son corps? qu'il ne deviendra pas un autre zombie? Le prix à payer pour ce voyage de l'esprit: raconter tout ce qu'il a vu dans un livre. Il le faut bien pour pouvoir restituer tout leur prestige aux dieux du vaudou.

Le chapitre qui raconte ce voyage s'intitule justement "Pays sans chapeau". A partir de la phrase "Je fais un rêve étrange" (p.204) il traverse la frontière qui sépare le pays des vivants de celui des morts. Nous retrouvons l'inversion des termes. Dans le monde des vivants, les humains se déplacent comme des morts, les yeux vidés, les corps n'exprimant nulle volonté. Dans le monde des morts, par contre, non seulement il rencontre une marchande et quelques dieux, mais encore il est obligé de marcher longuement pour trouver une déesse. Dans cette recherche, il décide de ne plus suivre le chemin marqué et de choisir un autre, même plus accidenté.

Cette route déjà tracée, quoique poussiéreuse, semblait mener quelque part. C'était ma certitude jusqu'à ce que je comprenne que, quel que soit le chemin pris, il nous mènera toujours quelque part (p.208)

Conclusion qui, par analogie, peut aider à penser le sort de son pays, car tout n'est pas préétabli, il est toujours possible d'imaginer des détours pour s'en sortir de la détresse.

Dans le chapitre final, dont le titre est "Pays réel/Pays rêvé" les deux pays sont mis côte à côte. Ils sont ainsi réunis pour signaler que tous les deux doivent cheminer ensemble, mais en même temps, ils sont séparés par une barre, telle une frontière, celle que, nous présumons, le narrateur a dû traverser au long de l'écriture du roman, pour parler de la réalité du pays, mais surtout, du pays qu'il rêve. Le jeu de ce titre nous suggère une

dérive, mettre côte à côte les deux corps: corps réel/corps rêvé, séparés aussi par la même barre, limite et passage du corps phénoménologique, celui du réapprentissage, au corps spirituel capable de voyager au pays des morts, puis retourner dans le pays des vivants pour tout raconter.

Corps haïtiens, sièges charnels de toutes les souffrances mais plus encore sièges de la résistance. Même zombifié, le peuple trouve des ressources pour bâtir le “secret” de Bombardopolis, pour montrer au monde l’endurance de ces Haïtiens, de ces corps capables de résister pendant des mois sans manger ni boire. Histoire exemplaire de l’esprit du marronnage créateur

Notes

- 1 Les références des citations renvoient à l’édition mentionnée dans la bibliographie.
- 2 Dany Laferrière est né le 13 avril 1953 à Port-au-Prince (Haïti). Son enfance se déroule à Petit-Goâve avec sa grand-mère Da, source d’inspiration de son roman, *L’odeur du café*. Journaliste au Petit Samedi Soir, il quitte Haïti pour Montréal en 1976, à la suite de l’assassinat de son ami Gasner Raymond. Du reste témoigne-t-il de cette fuite dans *Le cri des oiseaux fous*. C’est à Montréal qu’il connaît le succès en 1985 avec la publication de son premier roman, *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*. Suivront alors neuf autres romans – cette dizaine de romans compose ce que l’auteur appelle “une autobiographie américaine”. <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere.html>

Références bibliographiques

LAFERRIÈRE, Dany

Pays sans chapeau. Québec, Lanctôt, 1996

LAROCHE, Maximilien

“Bizango, o camaleão voador” en Bernd, Zilá (comp). *Escrituras híbridas. Estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1998.

Références électroniques

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere.html>

LES GENÈSES D’UN CORPS MASQUÉ. “L’ENFANT DE SABLE”, TAHAR BEN JELLOUN

Verónica V. Parada

RÉSUMÉ

Le roman raconte l’histoire de la huitième fille d’un couple musulman, condamnée par la décision paternelle et la complicité maternelle à mener la vie d’un garçon, répondant, parmi d’autres causes à rétablir le prestige social perdu à cause de la naissance de sept filles, de manière que la décision prise par le père tout – puissant représenterait la première genèse véhiculée au moyen du corps masqué, auquel on refuse le droit d’être.

Le protagoniste, convaincu de son hégémonie par rapport à l’univers féminin pendant de longues années, commence, peu à peu à abandonner ce corps, cette carcasse vide qui n’est pas la sienne, pour s’acheminer vers la véritable reconquête de son être, voilà, donc, comment ce personnage jellounien arrive à sa seconde genèse, celle – ci ne sera possible qu’à travers l’exil de la demeure paternelle aboutissant à la réalisation d’un voyage, qui devient errance et libération.

LES GENÈSES D’UN CORPS MASQUÉ.

“L’ENFANT DE SABLE”, TAHAR BEN JELLOUN

Avant même d’aborder le sujet qui retiendra notre attention dans cet exposé, il m’a semblé indispensable de s’attarder un peu sur le sens du mot masque, car la plupart des fois il renvoie à l’idée de quelque chose qui sert à cacher, à dissimuler, à ne pas faire connaître ou encore à garder ce qu’il ne convient pas que les autres apprennent. D’ailleurs, il est vrai que lorsqu’on focalise sur le mot masque, on pense de prime abord à une sorte de voile ou de fard qui couvre la tête, difficilement, on associe le masque à une couverture totale, toutefois, le verbe masquer se réfère aussi à l’idée de déguisement, ce dernier pourrait se resignifier tout en se rapportant à quelque chose qui voile l’âme, dans ce cas on parlerait d’un masque plutôt immatériel ou invisible aux yeux, donc, si on tient compte de cet argument, il se peut qu’on puisse en porter un sans rien porter sur soi, sans que ce fard

perde, pourtant tout son poids. On serait, par conséquent en présence d'un masque qui atteindrait le tout, corps et âme, le dehors et le dedans, masque qui servirait à jouir d'un bénéfice, masque qui réussirait à se coller à la peau et à la mouler, à tel point qu'on aurait du mal à distinguer le véritable corps de celui qui le couvre.

C'est sur les soubassements de cette fausse apparence, matérielle et spirituelle, que j'ai décidé de travailler, à partir du roman de Ben Jelloun, *"L'enfant de sable"*.

À mode d'introduction, il faut savoir qu'on raconte l'histoire d'Ahmed, plus tard appelé Zahra, enfant malheureux, faux - fils d'un père encore plus malheureux, puisque progéniteur de sept filles, mari infortuné d'une femme dont le ventre ne féconde que des femelles, donc, devant la nouvelle grossesse de son épouse, il prend la décision que l'enfant à naître sera un garçon, même si la nature en dit autrement. Tout cela à partir d'un pacte de silence scellé avec sa femme et la vieille sage - femme.

J'essaierai, en conséquence, d'analyser d'une part, les raisons du masque relevant du comportement social des différents personnages, raisons qui sont à l'origine de la première genèse du corps masqué du nouveau - né et leurs répercussions sur les membres du clan familial et de l'autre comment la victime de ce corps déguisé n'émerge de sa carapace que pour se rencontrer avec elle - même et se reconnaître.

Au fur et à mesure que l'histoire avance, on deviendra des témoins de la révolte de ce corps qui avait été condamné, même avant sa venue au monde, révolte qui le guidera, d'ailleurs, vers la libération, c'est à ce moment - là qu'il y aura lieu une seconde genèse, celle - ci voulue et choisie et qui lui accorde finalement le droit de pouvoir être, droit qui lui avait été refusé pendant 25 ans.

Dans le but de défaire les fils qui tissent la trame d'une pareille situation, il est nécessaire de trouver les causes primitives de la décision paternelle ainsi que la dimension sociale atteinte par ce fait, donc, pour y parvenir correctement, il faut se placer à l'intérieur de la société musulmane où il y a des préceptes assez ancrés dans la tradition d'un monde qui évolue principalement sous l'égide du pouvoir patriarcal. De manière que cela concerne directement le prestige social d'un chef de famille, où le plus important est, sans doute, après s'être marié, le statut acquis à partir de la naissance d'un enfant mâle au sein de la famille.

En outre, il est indispensable de rappeler qu'on parle plusieurs fois de mâle, plutôt que de fils, ce qui soulignerait le caractère sexuel du choix linguistique. Alors, devant le malaise que la naissance de sept filles a entraîné dans la structure psychologique de ce père frustré, malheur auquel il faut d'ailleurs, ajouter les moqueries de ses deux frères, qui le croient

incapable d'engendrer un petit, donc, ces blagues liées à la honte de vivre parmi des femmes, et en plus, alliées au sentiment de voir son prestige s'évanouir dans sa communauté, tout cela conduit cet homme à plonger dans une situation limite, qui devient le déclencheur d'un engrenage machiavélique.

Situation qui trouve son issue dans une décision aussi délirante qu'extrême, dissimuler le sexe du bébé, sous l'apparence d'un corps qui n'est pas le sien.

Or, ce masque qui couvrira une grande partie de la vie de la dernière petite est fabriqué dans la pensée malade du père, qui transfère ce délire dans la réalité quotidienne, car dans le domaine de la psychiatrie, le délirant est celui qui n'est pas confus et conserve ses repères dans le monde extérieur, il sera hypnotisé par son fantasme, jusqu'au point où il croit caresser les testicules du bébé, en même temps qu'il conseille à sa femme, qui se trouve dans le désarroi le plus absolu, de ne pas pleurer car elle avait vraiment accouché d'un garçon:

Sa femme s'était voilé le visage pour pleurer. Il tenait le bébé dans son bras gauche et de sa main droite il tira violemment sur le voile et dit à sa femme: "Pourquoi ces larmes ? J'espère que tu pleures de joie ! Regarde, regarde bien, c'est un garçon ! Plus besoin de te cacher le visage. Tu dois être fière... Tu viens après quinze ans de mariage de me donner un enfant, c'est un garçon, c'est mon premier enfant, regarde comme il est beau, touche ses petits testicules, touche son pénis, c'est déjà un homme!". (E.S.:26, 27).

À travers ce commentaire, il se dégage qu'il refoule la paternité des bébés précédents et il est clairement établi qu'il se reconnaît père pour la première fois.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer la double fonction qu'on pourrait attribuer à ces apparences, la première reposerait sur une illusion, cette dernière est un concept psychologique qui renvoie à la perception altérée de la réalité, car elle viendrait combler le déséquilibre psychologique, qui lui permet de conjurer, sur un plan mi - imaginaire, mi - réel, la fatalité qui pèse sur le corps de sa femme et sur sa propre virilité:

Notre malchance, pour ne pas dire notre malheur, ne dépend pas de nous. Tu es une femme de bien, épouse soumise, obéissante, mais, au bout de ta septième fille, j'ai compris que tu portes en toi une infirmité ; ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle ; il est fait de telle sorte qu'il donnera - à perpétuité - des femelles. Tu n'y peux rien. Ça doit être une malformation, un manque d'hospitalité qui se manifeste naturellement

et à ton insu à chaque fois que la graine que tu portes en toi risque de donner un garçon. Je ne peux pas t'en vouloir. (E.S.:22).

La deuxième fonction, représenterait celle de constituer une sorte de carapace, de barrière qui servirait d'un côté à récupérer la reconnaissance sociale, et de l'autre contribuerait à l'abriter comme dans une sorte de cocon, mascarade prête à sauvegarder la position de quelqu'un qui va être enfin reconnu en tant que progéniteur d'un enfant mâle, ce qui l'emmène à s'exclamer:

Mon honneur sera enfin réhabilité, ma fierté affichée ; et le rouge inondera mon visage. (E.S.:22).

D'autre part, ce masque a été fabriqué comptant sur la complicité de la mère, car l'image sociale de celle-ci est subordonnée à l'identité sexuelle d'Ahmed, de sorte que le statut de reconnaissance qu'elle acquiert à la naissance du faux-fils est puisé même dans le corps masqué de l'homme-femme, d'où il découle que tant qu'elle vivra, elle sera obligée de garder le secret, puisque si les gens apprenaient le mensonge, son prestige en tant que mère ayant accouché d'un mâle ainsi que celui du mari tomberaient du piédestal, où ils avaient réussi à s'installer.

Le mari, conscient du poids de son élucubration, le lui fait savoir lorsqu'il lui dit:

Tu seras le puits et la tombe de ce secret. Ton bonheur et même ta vie en dépendront. (E.S.:23)

Ce déguisement, ourdi par le père, renvoie à l'idée de toute-puissance dont il fait preuve, tout en décidant du sort de son enfant. Marta Segarra, dans son livre *"Leur pesant de poudre"*, analyse cet aspect en termes de:

Dieu tout puissant, de Créateur qui décide non seulement de la vie de ses enfants mais aussi de leurs pensées et de leurs croyances. (L.P.P.:94).

À cause des soins paternels, ce masque envahit peu à peu le corps entier, jusqu'à ce que la petite soit presque complètement engloutie, il est possible de suivre la transformation corporelle, on aurait le droit même de parler d'une sorte de travestisme:

On coupa les cheveux d'Ahmed, on lui maquilla les yeux avec du khol (E.S.:31)

En outre, au fur et à mesure que le temps passe, le père doit régler le mécanisme pour continuer le jeu des apparences, pour y aboutir, il lui faut s'engager de plus en plus sérieusement, surtout par rapport à la cérémonie de la circoncision masculine, obligatoire pour les musulmans, parce que c'est un rite qui assure le passage à l'âge d'homme de l'enfant-fille. Poussé par son délire et dans un élan d'effacer des doutes concernant sa masculinité et celle du petit, il coupe son doigt, de sorte que du sang coule, vraiment, entre les cuisses de l'enfant.

Malgré quelques soupçons et des bruits qui courent dans les ruelles circulaires du village, il parvient à faire croire, telle une hallucination collective, à une réelle épreuve religieuse.

Mais ce petit corps, si caché et méprisé, auquel on avait interdit le droit de s'exprimer librement, commence à se manifester car le sexe se réveille en douceur, sachant de quelque sorte, qu'il n'était pas comme on lui exigeait d'être, dès son plus tendre âge, quand il accompagnait sa mère et d'autres femmes au hamman, cet enfant éprouvait le besoin de se reconnaître par les sens, surtout par le toucher et le regard:

Je me cachais le soir pour regarder dans un petit miroir de poche mon bas ventre: il n'y avait rien de décadent, une peau blanche et limpide, douce au toucher, sans plis, sans rides" (E.S.:36).

Lorsque l'enfant grandit, il apparaît plus souvent sur scène, un objet avec lequel il entretenait déjà un rapport assez étroit et avec lequel il établit une sorte de dépendance psychologique, en plus de visuelle, le miroir, celui-ci lui renvoie une image double, une image corporelle, autre que la véritable, une image où selon le mandat paternel, il s'accommodera peu à peu, juste à l'adopter, mais ce même miroir lui montre, de manière brouillée quelque'un d'autre. En conséquence, le miroir peut être considéré comme une sorte de prolongement de lui-même, c'est par le miroir qu'il se reconnaît différent de son père et c'est par l'image qu'il reçoit qu'il s'interroge sur sa propre identité. À partir de ce miroir, Ahmed a le sentiment d'habiter dans un corps qu'il habite comme une demeure absente, se rendant compte qu'il emprunte une image qu'on lui avait imposée.

Mais conscient de cette réalité fardée, il trouve une situation de pouvoir, suprématie qui lui manquerait dans le cas où son père n'aurait pas détourné le destin.

Convaincu de ses privilèges sociaux, surtout après la mort du père, il en jouira, devenant quelque'un de très autoritaire tout en renforçant le jeu du cache-cache, voilà pourquoi, il décide de laisser pousser la moustache, de s'habiller avec un costume et une cravate et finalement, en tant qu'homme

d'honneur, il prend la décision de se marier à une cousine épileptique, rapport dans lequel il continue de voir l'infériorité de la condition féminine:

Aujourd'hui, j'aime penser à celle qui deviendra ma femme. Je ne parle pas encore du désir, je parle de la servitude. (E.S.:58).

ou encore:

C'est vrai dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence..., elles obéissent..., mes soeurs obéissent ; toi, tu te tais et moi j'ordonne! (E.S.:53).

Ce pouvoir de hégémonie à l'égard des femmes du clan rend Ahmed un être violent, il reprend davantage l'attitude paternelle, Tahar Ben Jelloun donne une explication à ce comportement dans un entretien, il nous fait savoir que:

Il se conduit effectivement comme se conduisent les hommes, en étant violent avec ses soeurs, sa mère, en étant antipathique. C'est à dire qu'il joue le rôle de l'homme, cela ne veut pas dire qu'il approuve. Il fait aussi cela pour ressentir en lui – même, dans son corps et dans sa vie, les souffrances des femmes.

Pourtant ce qui est étonnant, malgré la reconnaissance de la condition d'infériorité à laquelle la femme est soumise au sein de la communauté, c'est le maintien de cette apparence, dont le but est de respecter la comédie sociale, où l'acteur principal est un homme masqué, qui tente de se faire reconnaître à travers l'exercice d'un pouvoir dictatorial, puisque, le social métaphorise le corps et le corps métaphorise le social.

Or, au delà de sa situation privilégiée, il s'avère normal que la maturité sexuelle réalise son travail et commence à se manifester, c'est, donc, à ce moment – là que ce corps interdit, fragilisé et souffrant, souhaite s'exprimer, mais les efforts du côté maternel tentent, coûte que coûte, de dissimuler ce penchant naturel:

En revanche elle s'inquiétait pour ma poitrine qu'elle pensait avec du lin blanc ; elle serrait très fort les bandes de tissu fin...il fallait absolument empêcher l'apparition des seins (E.S.:36).

Cela renforce l'idée que tant que le masque ne tombe pas, l'honneur de la mère est sauvé.

L'enfance vécue, dès que les premiers signes de sexualité sont évidents, on arrive à l'adolescence, selon les psychiatres, cet âge, situé entre les 13 – 18 ans, pour d'autres il peut aller jusqu'à 20 ans, est considéré comme une étape difficile où des crises surgissent, ce symptôme connu sous l'appellation courante de crise de l'adolescence, serait le témoignage, l'expression extériorisée d'un passage laborieux, conflictualisé de l'enfance à l'âge adulte, ce mouvement psychologique basé sur des acceptations de soi – même et des refus, nommé mouvement d'avancées et de reculs, caractéristiques de l'adolescence, et qui a besoin d'être toléré, contenu par l'adulte référent, risque d'être stoppé ou déréglé par des attitudes inadéquates de l'environnement, telles que les attitudes du père, lui ayant imposé de ne pas être, et de l'autre côté l'état de négation perpétuel de la mère, niant les signes corporels extérieurs de sa fille, notamment l'apparition des seins.

Adolescent, Ahmed porte sur lui l'image la plus crédible, le masque le plus fin, pourtant, il sent déjà le poids de cette imperceptible couverture qui lui exige, même d'en rythmer la voix, le timbre et le chant.

Malgré la mascarade, la nature poursuit son travail en silence, de manière que:

Le sang un matin a taché ses draps (E.S.:46). Ce sang féminin, lui rappelle l'erreur, le souvenir d'une vie que je n'avais pas et qui aurait pu être la mienne (E.S.:46).

Quoi qu'il fasse des efforts, les signes naturels de sa féminité refoulée ne se font pas attendre, de façon qu'il ne se rase pas tous les jours et il lui arrive d'avoir l'impression que ses seins poussent dans son intérieur.

De tout cela, il se dégage que cet adolescent est constamment tiraillé entre l'image sociale et le penchant naturel de sa sexualité, le résultat est un Ahmed dédoublé, qui fuit les autres, qui préfère la solitude et le manque de lumière. De cette sorte d'aliénation où il a plongé, il choisira, après le décès du père, l'isolement et l'écriture avec un correspondant anonyme, lui – même et l'autre, en même temps.

Cet échange, qui a lieu dans la solitude de sa chambre, pourrait être considéré comme nécessaire à sa santé mentale, pour échapper à la folie à laquelle il a été exposé et dont il s'était approprié. En plus, à travers l'écriture et le désir de fuite, il exorciserait les démons qui habitent à l'intérieur de cette demeure, son corps, dans lequel, il lui arrive de ne plus se reconnaître.

Du moment où il commence à entretenir un rapport étroit avec l'autre, une nouvelle genèse prend place et il en est conscient car il s'exclame:

Je suis en pleine mutation... (E.S.:99)

Toutefois, il s'impose l'auto – exil de sa famille, il décide, donc, de faire un voyage, départ qu'on pourrait même comprendre comme une sorte d'initiation dans le chemin qui le conduirait à la rencontre de sa véritable image.

Finalement, c'est ici que le lecteur devient le témoin de la décision inébranlable de cette jeune, partir ailleurs puisqu'elle est sûre que c'est en quittant la maison paternelle qu'elle pourra enfin retrouver la promesse d'une renaissance, où elle ne se découvrira plus une âme d'étranger dans l'enceinte de son corps. Elle laisse les traces écrites de cette métamorphose:

Je me suis exclu moi – même de ma famille, de la société et de ce corps que j'ai longtemps habité (E.S.:99)

J'apprends à me regarder dans le miroir. J'apprends à voir mon corps, habillé d'abord, nu ensuite. Je suis un peu maigre. Mes seins sont tellement petits... Seules mes fesses ont quelque chose de féminin...

J'ai décidé de m'épiler les jambes et de trouver les mots de retour. J'ai presque acquis le rythme et l'allure de ce retour. (E.S.:98). Glisser entièrement en soi, à l'intérieur de cette carcasse...(E.S.: 100).

Pour conclure, il me reste à dire que lorsqu'elle décide enfin de partir, elle commence un voyage qui devient aussi erratique qu'initiatique car c'est l'abandon du masque, l'abandon des croyances erronées où sa vie était enracinée, l'abandon d'un mandat social qui avait scellé le destin d'une famille entière. Voilà donc,

pourquoi, j'ai choisi le terme seconde genèse, celle – ci se rapporte à une série de faits et de causes s'enchaînant les uns aux autres et aboutissant à un résultat, par conséquent, ce n'est pas seulement un nouveau corps qui émerge de dessous la terre, c'est toute une vie fondée sur de faux concepts qui s'écroule, dont la virilité qui s'affaiblit à mesure qu'elle apprend peu à peu la coquetterie féminine, qui aide d'ailleurs à construire sa dimension identitaire, où il ne faut pas oublier le rôle capital des sensations érotiques, qui contribuent à restaurer l'identité de ce corps fardé à travers le réveil des sens et le plaisir charnel.

Mais, chers auditeurs / lecteurs, avant de vous quitter, je vous suggérer de laisser Zahra, nous avouer sa décision et l'apprentissage qu'elle devra en faire, car elle sait mieux que personne nous la transmettre:

J'ai enlevé les bandages autour de ma poitrine, j'ai caressé mon bas – ventre. Je n'ai pas eu de plaisir ou, peut – être, j'ai eu des

sensations violentes, comme des décharges électriques. J'ai su que le retour à soi allait prendre du temps, qu'il fallait rééduquer les émotions et répudier les habitudes. Ma retraite n'a pas suffi ; c'est pour cela que j'ai décidé de confronter ce corps à l'aventure, sur les routes, dans d'autres villes, dans d'autres lieux. (E.S.:112)

Je me suis exclu moi – même de ma famille, de la société et de ce corps que j'ai longtemps habité (E.S.:99)

J'apprends à me regarder dans le miroir. J'apprends à voir mon corps, habillé d'abord, nu ensuite. Je suis un peu maigre. Mes seins sont tellement petits... Seules mes fesses ont quelque chose de féminin...

J'ai décidé de m'épiler les jambes et de trouver les mots de retour. J'ai presque acquis le rythme et l'allure de ce retour. (E.S.:98). Glisser entièrement en soi, à l'intérieur de cette carcasse...(E.S.: 100).

Pour conclure, il me reste à dire que lorsqu'elle décide enfin de partir, elle commence un voyage qui devient aussi erratique qu'initiatique car c'est l'abandon du masque, l'abandon des croyances erronées où sa vie était enracinée, l'abandon d'un mandat social qui avait scellé le destin d'une famille entière. Voilà donc,

pourquoi, j'ai choisi le terme seconde genèse, celle – ci se rapporte à une série de faits et de causes s'enchaînant les uns aux autres et aboutissant à un résultat, par conséquent, ce n'est pas seulement un nouveau corps qui émerge de dessous la terre, c'est toute une vie fondée sur de faux concepts qui s'écroule, dont la virilité qui s'affaiblit à mesure qu'elle apprend peu à peu la coquetterie féminine, qui aide d'ailleurs à construire sa dimension identitaire, où il ne faut pas oublier le rôle capital des sensations érotiques, qui contribuent à restaurer l'identité de ce corps fardé à travers le réveil des sens et le plaisir charnel.

Mais, chers auditeurs / lecteurs, avant de vous quitter, je vous suggérer de laisser Zahra, nous avouer sa décision et l'apprentissage qu'elle devra en faire, car elle sait mieux que personne nous la transmettre:

J'ai enlevé les bandages autour de ma poitrine, j'ai caressé mon bas – ventre. Je n'ai pas eu de plaisir ou, peut – être, j'ai eu des sensations violentes, comme des décharges électriques. J'ai su que le retour à soi allait prendre du temps, qu'il fallait rééduquer les émotions et répudier les habitudes. Ma retraite n'a pas suffi ; c'est pour cela que j'ai décidé de confronter ce corps à l'aventure, sur les routes, dans d'autres villes, dans d'autres lieux. (E.S.:112)

Sources bibliographiques

BEN JELLOUN, Tahar

L'enfant de sable, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

DUBOIS, Jean

Larousse de la langue Française, Lexis, Paris, Larousse, 1979.

MITTERAND, Henri

Dictionnaire des grandes oeuvres de la Littérature Française, Paris, Les usuels de Robert, 1997.

SEGARRA, Marta

Leur pesant de poudre, Paris, Lharmattan, 1997.

Sources électroniques

www.erudit.org/revue/tce/2003/v/n7/008548ar.pdf

www.univ-rouen.fr/servlet/com.univ.utils.lecture

www.cm.refer.org/motspluriel/MP1099ahe.html

CORPOLÍTICAS Y CUERPO. LAUTRÉAMONT Y ZOLA: DOS CORTES

Walter Romero

Universidad de Buenos Aires

En las vísceras de la poesía donde crece el alimento para la agitación profunda del ser y la interpretación de los cuerpos como organismos políticos de un discurso social y transliterario, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, hizo surgir una nueva concepción en las dinámicas entre cuerpo y lenguaje, partiendo de su búsqueda en el siglo XIX y abriendo paso a las políticas del cuerpo y al peso de la carne, que el siglo XX se encargó de desplegar.

Maldoror representa el mal en la tragedia de su propia contemporaneidad, en la posición moral de un fatalismo de los cuerpos que trasciende las esferas de la propia existencia; al colocarse en una zona de extremo respecto a la poética del mal, se construye políticamente su singularidad, como parte de un carácter que exagera ese mal hasta conquistar las últimas instancias de su naturaleza ontológica.

En su Babel de lenguajes poéticos, hay una ideografía política.

El cuerpo devino un objeto de la filosofía al fundar el conocimiento sobre el análisis de la percepción y la sensación. La cuestión del cuerpo y la fenoménica de la carnalidad se refunda –después de Rabelais– en la poética de Lautréamont que habilita trabajos esenciales tanto de Michel Onfray y Michel Serres como de Michel Foucault¹.

El cuerpo –y su comprensión desde la contemporaneidad– implica conocer los límites o la búsqueda de los extremos de esa carnalidad como orilla de la percepción y de la aprehensión del mundo. La filosofía del cuerpo interroga en la deconstrucción de esa carne, hábitos y normas que están siendo actualmente revisitados y recategorizados. La concepción de un sujeto posmoderno se moldea sobre la base de las habilitaciones que encara esa corporalidad hecha *constructo* más allá del dualismo clásico carne-espíritu.

La literatura contribuye de manera excepcional a revisar esas concepciones bioéticas de aplicación sobre el cuerpo y la carne donde se reconsideren las fenoménicas de la pornografía, del sadomasoquismo

y del *rapport* virtual al criticar el cuerpo o de un sujeto que llamaremos *encarnado*, sin las concomitancias sagradas del término, sino en una dimensión contemporánea.

Maldoror será quien tome con virulencia un discurso de amenaza que es el inicio de una lucha contra el antropocentrismo. Buscando él mismo su forma y transmutándola en la de otros animales, aumentó la expansión mágica de su persona, al provocar un cambio en la morfología humana que lo hace obtener la clave que lo llevará a tener una mayor armonía con las demás especies. Por otra parte, el hombre declara su narcisismo sobre cualquier ser vivo y hace desfilar sus posibilidades destructivas, habitando un espacio dentro de la ignorancia antropocentrista. El iconoclasta que se rebela contra toda esta estructura del moralismo social es definido dentro del marco de la política del mal. Así, el drama maldororiano está en la conceptualización de la vida en el mal. Pero más allá de representar esta idea de un *body-mind*, en esta oposición alma-cuerpo

—donde el alma parece artificialmente erradicada— parecen ser más bien el cuerpo y la carne quienes analizan y reinterpretan la historia de la filosofía permitiendo una relectura de la psicología, de la fenomenología y —como enseña Lautréamont— de la antropología. El conde parece decir: “miro el mundo desde mi carne hipostasiada, desde el equívoco del cuerpo, desde esa compleja base epistémica aplico la observación del mundo”.

Lautréamont, maestro de la lasitud de los cuerpos y de los deseos carnales, hará un recorrido más que visceral para resolver el enigma del canibalismo embrionario que “parasita” al ser humano. Es en la reunión ritual de los opuestos donde Maldoror obtiene su catarsis, pues dos naturalezas igualmente violentas estallan en un cuerpo poético librándolo momentáneamente de la angustia universal que lo ahoga. Maldoror, como corporización del remordimiento humano de la necesidad de traspasar el umbral carnal, hurga en la fatalidad dionisiaca del desmembramiento, al sufrir ese despedazamiento a manos de su amante, vampiro de sus anhelos. Se dirige a un mundo negro definido por la atracción magnética del *tánatos*. Recordemos que Lautréamont se despide de su primer canto rodeado de enfermedades, cadáveres y vampiros.

N'as-tu jamais entendu parler, par exemple, de la gloire immense qu'apportent les victoires? Et, cependant, les victoires ne se font pas seules. Il faut verser du sang, beaucoup de sang, pour les engendrer et les déposer aux pieds des conquérants. Sans les cadavres et les membres épars que tu aperçois dans la plaine, où s'est opéré sagement le carnage, il n'y aurait pas de guerre, et, sans guerre, il n'y aurait pas de victoire. Tu vois que, lorsqu'on veut devenir

célèbre, il faut se plonger avec grâce dans des fleuves de sang, alimentés par de la chair à canon. (Chant II)

Desde que Claude Bruaire ya en 1968 habló de *Philosophie du corps* como disciplina —retomando presupuestos de Husserl, Nietzsche y Merleau Ponty— se ha abierto una posibilidad teórica de comprensión de filosofías del cuerpo que abren y renuevan los acercamientos, los métodos y los objetos de estudio sobre esta temática.

Desde Maldoror, el asco puede ser otra forma de apetito. No sólo en la mente vampírica que succiona sino en el *delirium* antropofágico del hombre. La carne es ofrecida como alimento ritual para que la peste haga su festín y se fertilice en la parasitación, de la misma forma en que un cuerpo se oferta —y se ofrenda— a las relaciones de devoración. Si el hombre en ese salto genuino e imaginativo de traspaso del umbral de la carne se enfrenta con condicionamientos del orden de lo sagrado y lo pagano, del orden de la relación hombre-Dios, entonces, la violencia que ejerce el hombre sobre sí es del orden del puro signo humano. El hombre defecará sobre su simbolismo al evacuar su universo físico. Dice Dominique Laporte en su *Historia de la mierda*:

Todo ocurre como si el cuerpo comunicase a los excrementos el pecado original con el que está marcado: hay “malicia” en el producto de las defecaciones humanas que, al igual que el alma, aún separados del cuerpo conservan su marca.²

Desde las teorías del *corps morcelé*, las particularidades que ofrece el caso maldororiano tiene que ver con una reinterpretación también de la fenoménica del desmembramiento, del cuerpo desgarrado que se animaliza en la operación y empieza a articular un discurso de victimización, de no acatamiento de los condicionamientos establecidos por la biología: inaugurales en Lautréamont y casi sistémicos en los discursos de la posmodernidad sobre los usos sociales y performativos del cuerpo.

El concepto de trozo adquiere carácter nigromántico y opera sobre una relación de fuerzas donde entre el *bios* y el *tánatos* se decide una nueva y otra concepción. Esas partes se desprenden y abandonan una unidad y se vuelven fragmentos de una naturaleza en análisis, en partición. Serán la presa, el objeto de estudio, *parte* donde ver, ya no la unidad, sino la politización de la carne misma. Este acto implica la blasfemia contra los condicionantes y contra Dios, cuyo odio —literalmente— nace de las tripas o de la destripación. Desde Lautréamont, podemos decir entonces —parafraseando la famosa tesis sartreana—: el infierno no son los otros, el

infierno es el cuerpo, movido por fuerzas de execración, móvil de fuerzas tanáticas, fanáticas y viscerales; *constructo* encarnado hecho de partes y tripas.

El odio ontológico recrudece desde la lectura del universo de lo ginécico por la actitud de Lautréamont –en términos de *un plus ultra* misógino– al encarnar en la naturaleza femenina el ámbito donde mora la putrefacción, negando arquetipos maternos y asumiendo la reflexión sobre la dictadura y la política burguesa de los cuerpos en la relación heterosexual. Maldoror será quien espíe la naturaleza humana, para reconocer y mostrarnos que en su desmembración “saltará” –sobre nos– una nueva dinámica del cuerpo y sus alcances.

Desde Lautréamont, hay un nuevo conjunto de términos y relaciones que se establece en torno a un estatus particular de la corporalidad. Por más que se pretenda aislar ese cuerpo, presente en diversas manifestaciones del sujeto en la forma literaria, el cuerpo no es ya objeto hipostasiado sino en la carne como umbral, como mecanismo biológico de deseos y de determinadas necesidades sobre los que actúa desde el afuera un control que pone de manifiesto conexiones que son del orden de lo discursivo, de lo sexual, de lo psíquico. Reafirmandose en la posmodernidad, y respondiendo, a su vez, al famoso apotegma *La chair est triste*, ya no hablamos de cuerpo sino de corporalidad, de corpolíticas. Ese cuerpo devino corporalidad superando una idea ya antigua de residuo extrahistórico, mudo e inmodificable. La “corporalidad” ahora es la materia de codificación y de decodificación. Dice Francis Barker en su ensayo *Cuerpo y temblor*:

Mientras el sujeto escribe, privadamente, desde ese lugar ciego e interno que es necesariamente ciego a efecto de poder ver y necesariamente censurado para poder escribir, se despliega dentro de un modo de representación cuya sustancia ya no tiene la materialidad del cuerpo antiguo. La carne se des-realiza mientras la representación –que al fin se vuelve representacional– se separa de ella y pone en funcionamiento una modalidad de significación para la cual, tomando una expresión de Derrida, el cuerpo se vuelve suplementario. Ni del todo presente ni del todo ausente, el cuerpo está confinado, ignorado, erradicado del discurso, y, sin embargo, permanece en el borde de lo visible, turbando el espacio del cual se le ha exiliado.³

Emile Zola, en su novela *Thérèse Raquin*, habilita ciertos protocolos aún factibles de ser actualizados. Hablaremos de la carne y sus metáforas en la forma en que Zola hace circular el deseo en torno al bullir de la sangre

y los músculos, atravesados por instancias de la fiebre y sus estados. Ante la “ruborización” de la prensa, a propósito de la temática de su novela, Zola dirá que sus colegas tienen “nervios sensibles de jovencitas”. Se propone el estudio de personajes que están dominados por los nervios y por la sangre; su objetivo es científico. Como ya sabemos, se trata de cruzar dos naturalezas: la sanguínea con la nerviosa; se trata de estudiar en cuerpos vivos el trabajo que los cirujanos emprenden con los muertos. El oído de Zola se regodea cuando tildan a su obra de ciénaga de sangre, caracterizándola como literatura de alcantarilla o del orden de lo pútrido. El escritor francés manifestará que sólo se trata de estudiar temperamentos colocando a los cuerpos bajo la presión de las coyunturas y del medio ambiente. Le debemos al padre del naturalismo la teoría de que la carne “esconde algo”: en el cuerpo de Thérèse, se adivina la animalidad, lo felino enfrentado al cuerpo enfermo de Camille cuya *maladie* le empobreció la carne, una carne adolescente que no conoce el menor estremecimiento. Será la aparición del personaje de Laurent quien ejerza una nueva interpretación sobre las señales que el cuerpo de Thérèse provoca, como una suerte de máquina a repetición de signos corporales. Thérèse será la cortesana; su “sangre africana” fortalece la idea de la voluptuosidad de un cuerpo que se entrega de manera radical a la forma en que las “queridas”, “frías y secas” hacen el amor a reglamento. El gato Francois, en el medio de la escena amorosa, ese gato atigrado, nos recuerda aquello de que los animales ven y no pueden comunicar, suerte de enfrentamiento especular entre lo animal domesticado y lo animal humano. Thérèse –y el espacio relevante de su cuello hecho parte, su cuello como zona de pasaje entre lo racional y lo emocional– imita los gestos del gato. Laurent será en la novela la saciedad de los apetitos: amante de la mujer, amigo del marido, querido y mimado por la madre. La confrontación que establece es ejemplar entre el trabajo burgués y el ocio adúltero.

A Zola le debemos la escritura del sordo trabajo de los deseos circulando por partes del cuerpo retorcido en sus arrebatos de animal. Hay algo de la pasión instintiva que se aloja en los músculos, que se incuba en la sangre, que responde al mero capricho de los cuerpos. Zola es el lector “natural” de la paranoia en la carne excitada. Dice Gilles Deleuze en el prólogo a *La Bête humaine*:

Les instincts désignent en général des conditions de vie et de survie, des conditions de conservation d'un genre de vie déterminé dans un milieu historique et social (ici, le Second Empire). (...) Toujours le naturalisme de Zola est historique et social. L'instinct, l'appétit, a donc des figures diverses. Tantôt il exprime la manière

dont le corps se conserve dans un milieu favorable donné ; en ce sens il est lui-même vigueur et santé. Tantôt il exprime le genre de vie qu'un corps invente pour tourner à son profit les données du milieu, quitte à détruire les autres corps ; en ce sens il est puissance ambiguë. Tantôt il exprime le genre de vie sans lequel un corps ne supporterait pas son existence historiquement déterminée dans un milieu défavorable, quitte à se détruire lui-même ; en ce sens l'alcoolisme, les perversions, les maladies, même la sénilité sont des instincts. ⁴

Los cortes que produjeron tanto Lautréamont como Zola en el siglo XIX permitieron habilitar protocolos de lectura que, en las postrimerías del siglo XX, atravesaron las fronteras de la literatura y se han puesto de manifiesto en obras inclasificables, no sólo de la literatura sino de una multiplicidad de discursos y "representaciones".

Platón, Kant y Descartes se oponían a la idea de que haya un acceso a la verdad a través del cuerpo. Hume, Condillac y Diderot partían del cuerpo y se fundaban en el cuerpo. El cuerpo produce ilusiones: él mismo es, por ende, ilusorio.

Notas

- 1 FOUCAULT, M. (1984), *Le souci de soi, Histoire de la sexualité*, Paris: Gallimard.
- SERRES, M. (1985), *Les cinq sens*, Paris: Grasset.
- ONFRAY, M. (1989), *Le ventre des philosophes*, Paris: Grasset.
- 2 LAPORTE, D. (1980), *Historia de la mierda*, Paris: Pre-Textos, pp.41-42.
- 3 BARKER, F. (1984), *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*, Buenos Aires: Per Abbat, p.82.
- 4 ZOLA, E. (2001), *La Bête humaine*, Paris: Folio Classique, pp.8-9, Préface de Gilles Deleuze.

Bibliografía

- ALONSO GARCÍA, A.
(1997), "Maldoror y el cuerpo habitado: el cuerpo como espacio de metamorfosis en Lautréamont", en *Textos*, Zaragoza: Prensas de Zaragoza.
- BACHELARD, G.
(1986), *Lautréamont*, Paris: Corti.
- BARKER, F.
(1984), *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*, Barcelona: Per Abbat.
- BLANCHOT, M.
(1949), *Lautréamont et Sade*, Paris: Minuit.
- BLONDEL, E.
(1986), *Nietzsche, le corps et la culture*, Paris: PUF.
- CACCIARI, M.
(2000), *Le Dieu qui danse*, Paris: Grasset.
- CARLES, P. et DESGRANGES, B.
(2000), *Le Naturalisme*, Paris: Nathan.
- CIXOUS, H.
(1999), *Le troisième corps*, Paris: Grasset.
- COGNARD A.
(2003), *Le corps philosophe*, Paris: Ed. Centon.
- CHEVREL, Y.
(1982), *Le naturalisme*, Paris: PUF.
- CHIRPAZ, F.
(1963), *Le corps*, Paris: PUF.
- DAGOGNET, F.
(1992), *Le corps multiple et un*, Les Empêcheurs de penser en rond.
- JACQUET, C.
(2001), *Le corps*, Paris: PUF.
- LARROUX, G.
(1995), *Le Réalisme*, Paris: Nathan.

LAUTRÉAMONT

(1944), *Les Chants de Maldoror*, Buenos Aires: Vial.

LE CLEZIO, J. M. G.

(1987), *Sur Lautréamont*, Bruxelles: Ed. Complexe.

MILLOT, C.

(1998), *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*, Buenos Aires: Paidós.

MITERRAND, H.

(1977), *Zola et le naturalisme*, Paris: PUF.

MITERRAND, H.

(1987) "Le corps féminin et ses clôtures: L'éducation sentimentale; Thérèse Raquin", en *Le Regard et le Signe*, Paris: PUF.

NANCY, J.L.

(1992), *Corpus*, Paris: Métailié.

RAMACHANDRAN S.

(2002), *Le fantôme intérieur*, Paris: ●. Jacob.

YLLERA, A.

(1996), *Teoría de la literatura francesa*, Barcelona: Síntesis.

ZOLA, E.

(2002), *El naturalismo*, Barcelona: Península.

(1945) *La escuela naturalista. Estudios literarios*, Buenos Aires: Futuro.

(1997) *Thérèse Raquin*, Paris: Fasquelle.

EL CUERPO EN LA NARRATIVA DE ALBERT CAMUS

Malvina E. Salerno

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de La Plata

El cuerpo, sometido a restricciones, censuras y enfermedades sociales e individuales, pertenece a un doble dominio: el de la naturaleza y el de la cultura; es, a la vez, fusión de la densidad histórica y de la trama orgánica. El cuerpo en la literatura es un cuerpo socializado, tributario de instituciones y de poderes. Los jeroglíficos que ostenta lo ubican en el centro de una estrategia social: vestimentas, costumbres, maquillajes, juegos mundanos, llevan al cuerpo socializado a un juego de simulacros en los que se agota la existencia humana. Los cuerpos parciales o metonímicos, nacidos de sistemas y discursos, revelan estrategias con fines diversos detrás de los cuales está el poder: la salud, la resurrección, la productividad racional, la sexualidad liberada, dice Baudrillard, en *L'échange symbolique et la mort*¹. Los textos literarios, como espacios de rechazos, de contradicciones y de fantasmas, son campos privilegiados para atisbar esa ficción inacabada que es el cuerpo real. Michel Bernard señala que la experiencia del cuerpo está marcada por la ambigüedad, no por la univocidad; si por un lado, el cuerpo magnifica la vida y sus posibilidades infinitas, tiene un aspecto prometeico y dinámico en la capacidad de goce, de poder, lleva también el sello de lo inevitable, la fragilidad, el deterioro, la temporalidad, componen su rostro trágico.² El cuerpo dice nuestros límites. Paul Valéry en *Reflexiones simples sobre el cuerpo*, distingue tres cuerpos: el primero es ese objeto precioso, mi cuerpo, con el que nos encontramos a cada instante, algo de lo que hablamos y nos pertenece. "Infinitamente despreciable e inestable" agrega. Desconozco las relaciones espaciales entre mi frente y mi pie, y mi mano derecha ignora generalmente a la izquierda y tomarme una con la otra es encontrarme con un objeto no-yo. El segundo es el que ven los demás y que nos devuelven imperfectamente los espejos y los retratos; lo captan las artes y es portador de formas. El conocimiento de este segundo cuerpo puede no avanzar más allá de la superficie. El tercero es el que conocen los sabios, después de reducirlo a fragmentos, a jirones; en estos

fragmentos recorridos por líquidos escarlatas o pálidos, convertidos en láminas bajo el microscopio, nada podemos descifrar. El primero se ofrece sólo en instantes; el segundo, en algunas visiones y el tercero nos devuelve "un sinfín de figuras más indescifrables que textos etruscos".³

Nada es más misterioso para el hombre que el espesor de su propio cuerpo. Y la sociedad se esforzó, en un estilo propio, por proporcionar una respuesta a este enigma. Cada sociedad dibuja, en el interior de su visión del mundo, un saber sobre el cuerpo, sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias. Hay sociedades en las que las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la Naturaleza. Como en la concepción melanesia del cuerpo. Entre los canacos, el cuerpo toma las categorías del reino vegetal, es una parte del universo, se entrelaza con él, obedece a las pulsaciones de lo vegetal. El cuerpo se confunde con el mundo, no es el soporte o la prueba de la individualidad; además, el hombre obtiene su espesor, su consistencia, de la suma de vínculos con sus compañeros. El cuerpo no es una frontera, un átomo, sino el elemento inseparable de un conjunto simbólico.

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros, con el cosmos y una ruptura consigo mismo; las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte: se posee un cuerpo más que ser su cuerpo. Nuestras concepciones del cuerpo están vinculadas con el ascenso del individualismo como estructura social, con la emergencia del un pensamiento racional, positivo y laico sobre la naturaleza y con la historia de la medicina, que en nuestras sociedades representa el saber oficial sobre el cuerpo, según David Le Breton en *Anthropologie du corps et modernité*.⁴ El cuerpo es un resto: es lo que queda al apartarse el hombre del cosmos, de los otros, de sí mismo.

EL CUERPO EN LA NARRATIVA DE ALBERT CAMUS

En la obra de Camus, encontramos el esfuerzo por reencontrar las fuentes vivas, pre-culturales de la existencia. Eso trata de expresarlo, por las descripciones líricas de los primeros libros, en los mitos de *la race algérienne* y *les villes sans passé*, en los últimos capítulos de *L'Homme révolté*, donde el mundo es vivido como calor y luz:

Para Serge Doubrovsky se advierte "en el sol persistente sobre las ruinas de Tipasa, en la playa de arena y en el mar de *L'étranger*. Es la luz no como pureza distante, sino como baño que fecunda, y el cosmos como fuerza unificadora." "De la terre au soleil monte sur toute l'étendue du monde un alcool généreux qui fait vaciller le ciel." (Noces). El sol que se desliza sobre

todo, que penetra en todo, que inunda con su presencia, es el símbolo de "*la participation vitale, qui unit les règnes naturel et humain. Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile*". (Noces).⁵

La participación a través del sol expresa la ontología del escritor. En Camus, si la vida no tiene dirección ascendente y reconfortante, conserva un impulso; si ha perdido su finalidad, conserva toda su vitalidad. El cuerpo es el lugar de ese encuentro generoso y bienhechor entre el hombre y la naturaleza, es la áspera lección de los veranos argelinos y de las ciudades sobre el mar: en París se puede sentir la nostalgia de espacio, pero en Argel el hombre está colmado y, seguro de sus deseos, puede conocer sus riquezas. La lección es áspera porque "*il a mis tous ses biens sur cette terre et reste dès lors sans défense contre la mort*." Este país, dice Camus, no da lecciones, no promete nada, pues se contenta con dar abundantemente. Los tesoros del hombre son "la tibieza del agua y los cuerpos morenos de las mujeres." Nos asegura que debe la idea de inocencia a esas tardes de verano. En esta abundancia y profusión, la vida se concentra en las grandes pasiones y la noción de infierno es apenas una amable broma. Y acepta que la intensidad de vida no es posible sin injusticia. La verdad puede ser también amarga pues sobre este cielo de estío ningún dios trazó los signos de la esperanza o de la redención. Es la unidad que deseaba Plotino pero, sobre la tierra, unidad que se expresa en términos de sol y de mar. "*J'apprends qu'il n'est pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées. Ces biens dérisoires et essentiels, ces vérités relatives sont les seules qui m'émeuvent*." Toda la felicidad a la que el hombre puede aspirar está en la curva de los días de verano en Argel.

En *L'Étranger*, siempre en contacto con el agua del mar, se dan la exaltación y el goce del amor con Marie. Y no es por casualidad que la comprensión y la cercanía de Meursault con su madre, que estaba ausente en los ritos codificados por la sociedad, surgen súbitamente en el cortejo, en relación con la tierra y con el paisaje: "*A travers les lignes du cyprès ... cette terre rousse et verte ... je comprenais maman*."

La participación vital es un valor. En el final de *L'Étranger*, en la toma de conciencia del protagonista no hay un rechazo de su modo de vivir, sino que se acentúa y se hace consciente su adherencia y adhesión al instante, al mundo dado en la sucesión de las sensaciones, siempre fiel al presente. Está dispuesto a revivir todo: "*J'étais prêt à tout revivre*", dice Meursault, porque la vida adquiere todo su significado y sus valores ante la cercanía de la muerte.

La gloria es para Camus "*le droit d'aimer sans mesure*." Hay una única verdad: la del sol que será también la de nuestra muerte.

"*Toute à l'heure, quand je me jeterai dans les absinthes, pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre*

*tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil, et sera aussi celle de ma mort"*⁷

LA PESTE

En *La Peste* contemplamos el progreso de la muerte unida a la enfermedad, al dolor, al sufrimiento. La enfermedad corrompe la carne, la vida y la muerte parecen entrar en complicidad, pero también crece en esta crónica el compromiso y la lucha a favor de los hombres. Enfermedad y encierro definen a la condición humana en este libro. El mismo Camus lo aclara en su carta a Roland Barthes: "*La Peste*, comparada con *L'étranger*, marca sin discusión posible, el pasaje de una actitud rebelde, solitaria, al reconocimiento de una comunidad cuyas luchas hay que compartir. Si hay evolución de *L'étranger* a *La Peste*, la evolución se produjo en el sentido de la solidaridad y de la participación" (Février, 1955). Y se defiende de la acusación de que *La Peste* quiera fundar una moral anti-histórica y una política de soledad.

Para Roger Quilliot en *La mer et les prisons*, el libro propone, además del sentido literal, –crónica médica de la epidemia en la ciudad de Orán–, una lectura política: la plaga representa la ocupación nazi en Francia y en Europa, y todas las formas concentracionarias de la vida moderna. Y también todas las formas del mal, morales, sociales, metafísicas. En el final, Rieux advierte que la victoria no es definitiva porque el bacilo de la peste no desaparece jamás. El cuerpo sufriente indica que hay en todo hombre una mezcla de concreto y de abstracto, de creación y de destrucción, que los impulsa a unirse, los despierta a la libertad y al honor. Y Camus en sus *Carnets*, en 1942 dice: "Quiero expresar por medio de la peste el ahogo que hemos sufrido y la atmósfera de amenaza y de exilio en la que hemos vivido. Quiero también extender esta interpretación a la noción de existencia en general". El cuerpo que sufre puede producir lecturas diferentes: la del sacerdote Paneloux, como signo de pecado y de purificación; la del médico Rieux es el afán de buscar un suero y vencer la epidemia. Hacia el final del libro después del largo combate contra el mal y de la conversación entre Rieux y Tarrou, la amistad entre los dos hombres encuentra su verdad en el contacto con el agua. Por la amistad, para consagrarla, bajan a la playa para tomar un baño de mar. "*Même pour un futur saint, c'est un plaisir digne.*" La inmersión está colocada bajo el signo tutelar de la amistad; a ambos los habita la misma felicidad. "*Pendant quelques minutes ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste.*" La inmensidad del cielo, del mar y del silencio los liberan del encierro y el agua los purifica de las escorias de la peste. El agua es aquí agua lustral y la inmersión es análoga al bautismo, que da acceso a otra vida.¹⁷ El baño de mar es un ritual

de purificación, la desnudez del cuerpo es también la de la conciencia. El hombre se inserta en la naturaleza y esta es su amiga y cómplice.¹⁸ Son fiestas paganas donde toda la naturaleza es "*lumière et couleurs*". El hombre no existe sin la naturaleza, ni la naturaleza sin el hombre, pero se trata de un amor compartido, en el que se fusionan los placeres de la carne y del mar: "*Je comprends ici ce qu'on appelle gloire: le droit d'aimer sans mesure.*" (Camus, *Essais*, pp. 57-58)

Hacia los años cincuenta, Camus anota en sus *Carnets*: "*Le désespéré n'a pas de patrie. Moi je savais que la mer existait et c'est pourquoi j'ai vécu au milieu de ces temps mortels.*"⁸

LA CHUTE

La Peste expresaba el pensamiento moderado y humanizado, salvar al hombre por la razón y por el amor, por la confianza en la naturaleza humana; el deseo de aliviar con prudencia y sabiduría el desorden y el azar.

El protagonista de *La Chute*, Jean Baptiste Clamence, comienza donde Tarrou y Rieux terminan. Clamence, culpable e incapaz de soportar la culpa, se erige en juez-penitente porque tiene el corazón moderno, es decir, que no soporta ser juzgado. Su espacio ya no puede ser el mediodía, pleno de luz y de sol, sino Amsterdam, ciudad llena de brumas ("*un désert de pierres, de brumes, d'eaux pourries*") donde se atenúa la frontera entre la realidad y la mentira, donde es imposible diferenciar el pecado de la inocencia. Un infierno blando; los canales concéntricos recuerdan el Infierno de Dante. El infierno burgués, aclara, "*peuplé des mauvais rêves.*"

En el texto son múltiples las alusiones al agua, pero ésta ha perdido el sentido regenerador, de unión y de participación. Clamence dejó ahogar a una joven en el Sena sin decidirse a arriesgar su vida para salvarla, por eso, por la noche, jamás pasa por un puente. En el campo de concentración, de donde era Papa, él bebió el agua de un camarada que agonizaba. Durante una travesía por el Atlántico, un punto negro lo hace estremecer y comprende que ese grito, que años atrás había resonado en el Sena a sus espaldas, no ha dejado de caminar por el mundo, que lo ha esperado para recordarle su culpa. Esta es, dice Clamence, "*l'eau amère de mon baptême*" que lo espera en todos los mares y en todos los ríos. Clamence siente que ha sido abandonado ante una puerta enmohecida, sufriendo el peor tormento: que lo juzguen sin ley. Por eso, para evitar el juicio, se ha elegido a sí mismo como juez-penitente: "*Je suis la fin et le commencement, J'annonce la loi. Bref, je suis juge-pénitent*".

Las imágenes de la vida material y corporal, al carecer de significado regenerador, se transforman en vida inferior. El cuerpo ya no simboliza la vida en perpetua renovación, un cuerpo formado por profundidades

fecundas y excrecencias reproductivas, cuerpo no delimitado sino mezclado con el mundo. En el nuevo canon, el cuerpo presenta una superficie lisa, es un cuerpo delimitado, aislado, cerrado, con fronteras. En *La Chute* beber es una forma de droga, un reemplazo vil de la luz perdida. "*Heureusement, il y a la genèvre, la seule lumière dorée qu'il met en vous.*"

El sexo es libertinaje, disipación, que conduce al debilitamiento y a la muerte; también es una forma de dominio y de desprecio del otro, que es sometido, manipulado, desvalorizado.

Por otra parte, el libertinaje es la ocupación preferida de los que se aman a sí mismos porque en él se posee a la propia persona. Es como una selva virgen, "*Vous verrez alors que la vraie débauche est liberatrice parce qu'elle ne crée aucune obligation. On n'y possède que soi-même, elle reste donc l'occupation préférée des grands amoureux de leur propre personne.*" y al entrar en los lugares donde se los practica, nuevamente una alusión a Dante: "*On laisse en y entrant la crainte comme l'espérance.*" El único límite para la disipación es la destrucción del propio cuerpo. Pero el beneficio de esta experiencia es el adormecimiento de la conciencia, porque al disminuir la vitalidad decrece el sufrimiento.

El cuerpo está inscripto en los códigos del Infierno de Dante, del que se citan dos círculos, —el de los traidores y el de los neutrales— y en las metáforas bíblicas degradadas o invertidas.

Camus habla en *La Chute* de la fragilidad de los vínculos humanos. Es el tema que desarrolla cincuenta años después el sociólogo polaco Zygmunt Bauman en muchos de sus libros, pero especialmente en *Amor líquido*, donde afirma: "*La aceptación del precepto de amar al prójimo es el acta de nacimiento de la humanidad. Y también representa el aciago paso del instinto de supervivencia hacia la moralidad*".⁹

Dijimos que la inmersión en el agua ha perdido el sentido reparador y de unión con el todo. Remordimientos, malestar y culpabilidad son sus resultados, porque el grito puede resonar de nuevo.

Notas

- 1 Baudrillard, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard, 1976, p. 120.
- 2 Bernard, M. *El cuerpo*. Bs. As., Paidós, p. 49.
- 3 Valéry, P. "Variétés", en: *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, T. I, p. 145.
- 4 Le Breton, D. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Presses U. De France, 1990, p. 45.
- 5 Doubrovsky, S. *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris, Garnier, 1970, p. 157.
- 6 Camus, A. *Essais*. Paris, B. de la Pléiade, Gallimard, 1965, pp. 73-75.
- 7 Camus, A. *Essais*. Noces, Paris, Gallimard, 1965, p. 59.
- 7 Weyembergh, M. *Europe*. A. Camus. N° 846, Octobre 1999.
- 8 Camus, A. *Récits et Théâtre*, Paris, Gallimard, 1958. Volume I, p. 332.
- 9 Bauman, Z. *El amor líquido*. México, F.C.E., 2005, p. 107.

Bibliografía

- BRISVILLE, J.-C.
Camus. Paris, Gallimard, 1959.
- CHAMPIGNY, R.
Sur un héros païen. Paris, Gallimard, 1959.
- DE LUPPÉ, Robert. A.
Camus. Paris, Ed. Universitaires, 1961.
- GRENIER, Roger.
Camus soleil et ombre. Paris, Gallimard, 1987.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline.
La Chute. Paris, Gallimard, 1996.
- PINGAUD, Bernard.
L'étranger de Albert Camus. Gallimard, 1992.
- SIMON, Pierre-Henri.
Témoins de l'homme. Paris, Payot, 1967.
- TODD, Olivier.
Albert Camus, une vie. Paris, Gallimard, 1996.
- ULMANN, Stephen.
The image in the modern french novel. Oxford, 1963.

SARA, TODA DESNUDA (SOBRE UN POEMA DE VICTOR HUGO)

Lic. Sonia Mabel Yebara
Universidad Nacional de Rosario

*C'est toujours des femmes nues?
demanda Shérazade qui entendait
odalisque pour la première fois.
—Elles sont plutôt dénudées [...]
Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts.
Leïla Sebbar¹*

En el Prefacio de *Les Orientales*, libro publicado en 1829, Victor Hugo declaraba desconocer los motivos que lo habrían impulsado a escribir sobre Oriente en la Francia convulsionada del momento, restándole importancia a la cuestión y afirmando la libertad del poeta, sin dejar de insistir en el valor que otorgaba al propio quehacer poético: "*Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi*". Enunciado que puede ser leído como una expresión *avant la lettre* del arte por el arte:

[...] qu'il ne savait pas en quoi étaient faites les limites de l'art, que de géographie précise du monde intellectuel il n'en connaissait point, qu'il n'avait point encore vu de cartes routières de l'art, tracées en rouge et en bleu; qu'en fin, il avait cela, parce qu'il avait cela.

Con estas palabras Hugo afirmaba la libertad de la poesía y, preocupándose poco de límites geográficos precisos, se dedicó a representar un Oriente mítico, de lindes imaginarias más que reales, extendiéndolo desde Grecia a Turquía, de Arabia a Persia y Egipto, sin dejar de incluir a España "*car, decía en el Prefacio, l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique*".

De ese poemario libre, de ese libro "*inutile de pure poésie*" elegimos, para esta comunicación, "*Sara, la baigneuse*", poema habitualmente reconocido por la crítica por su valor rítmico, pero que presenta también aspectos 'visivos' nada desdeñables. En efecto, ya el título parece convocar a un espectáculo: un cuerpo femenino dispuesto al baño promete imágenes nudistas, atrae múltiples miradas; presentándose el baño como la escena

ideal, tanto para la representación del desnudo femenino como para abrir el espacio de la alteridad. De entrada, el título remite a las múltiples obras pictóricas que en el siglo XIX han tenido como motivo de sus cuadros a muchachas desnudas preparándose para el baño –en una sala o saliendo del río, e incluso tomando baños turcos– o muchachas singularmente ataviadas –como las múltiples odaliscas pintadas en la época; tradición que dice de la atracción que han sentido los pintores por la desnudez de la mujer y por la mujer oriental.

Vincular la poesía con la pintura tiene, como sabemos, una larga historia; esa intertextualidad estaba inscrita ya en la vertiente que, proveniente del siglo V a.C. con Simonide, continuó con el *paragone* del siglo XVI y cobró especial relieve en el siglo XIX (pese a que un siglo antes el *Laocoon* de Lessing pretendiera desvincular las artes del lenguaje de las artes plásticas). De todos modos, para el efecto de esta comunicación, no intentaremos comparar poesía y pintura desde su especificidad, como tampoco postulamos que “*Sara, la baigneuse*” sea una suerte de comentario de los cuadros con los que tiene afinidad temática, simplemente recurrimos al intertexto pictórico para comprender mejor el imaginario social decimonónico respecto de la representación de la desnudez. La atracción, el misterio y el poder sugestivo de la misma se ha plasmado en pinturas durante más de tres siglos, desde Guardi, pasando por los famosos desnudos de Ingres hasta Picasso, desde Manet hasta Matisse, desde Delacroix hasta Fortuny. Por otra parte, el *Ut pictura poesis* horaciano no puede dejar de recordarse, y de especial modo, al tratarse de la poesía de Victor Hugo y de las pinturas de Delacroix. Tal como decía Baudelaire:

Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent à son insu, un poète en peinture.

En este marco, y en medio de la moda del orientalismo, tanto Delacroix como Victor Hugo han podido representar desnudos femeninos a través de las odaliscas o de los baños, insistiendo en una imagología seguramente reforzada por las cartas de Lady Mary Montagu (*Lettres d'Orient*) quien, en su *Descripción del baño de las mujeres de Andrinopla*, dice:

Yo creo que había unas doscientas mujeres. Bellas mujeres desnudas en poses diversas...unas conversando entre sí, otras dedicadas a su labor, otras bebiendo café o degustando un helado, y muchas tendidas indolentemente, mientras sus esclavas (en general encantadoras jóvenes de diecisiete o dieciocho años) se dedicaban a peinar sus cabellos a su capricho.³

En “*Sara, la baigneuse*”, el espectáculo prolifera en múltiples *tableaux*: ojos *voyeuristas* que esperan pacientemente que Sara termine la inmersión; Sara reflejándose en la fuente, contemplando su propia imagen; Sara alucinando un baño oriental. Quizás no sea azarosa la repetida utilización del verbo “ver” en este poema. Su recurrencia, al contrario, recuerda que todo en él se ofrece a la mirada.

El poema comienza con la representación de Sara meciéndose sobre las aguas del Ilyssus, cuya mención, ya en la primera estrofa, convoca a la Grecia entera, planteando de lleno el lugar donde se desarrollará el ‘drama’:

*Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute plaine
D'eau puisée à l'Ilyssus.*

La pasividad de Sara, su indolencia, ponen de relieve la sensualidad de ese cuerpo que, mecido por la hamaca, se exhibe ingenuamente o se sumerge en el estanque. Movimiento de vaivén acompasado por el parpadear de ojos *voyeuristas*, evocación metonímica del cuerpo de la bella: “*On voit sur l'eau qui s'agit/ Sortir vite/ Son beau pied et son beau col*”. Entré tanto, el deseo aguarda cauteloso, acecha y aguarda, esperando ver el cuerpo completo y desnudo, sin velos ni vestidos; sutil paciencia que se deleita en el lento develar. Porque al salir del baño “*On voit tout ce que dérobe/ Voile ou robe*”.

En la serie ‘agua como lluvia’ y ‘gotas como perlas’, la imagen del collar aparece como metáfora de vestido, como obstáculo, como la mínima valla que cubriría la desnudez del cuerpo, impidiendo el libre acceso a una verdad más esencial:

*L'eau sur son corps qu'elle essuie
Roule en pluie,
Comme sur un peuplier;
Comme si, gouttes à gouttes,
Tombaient toutes
Les perles de son collier*

La comparación de las gotas de agua con las perlas del collar hace surgir la imagen de la mujer con joyas. Imagen que será retomada por Baudelaire en “*Les Bijoux*”:

*La très chère était nue, et, connaissant mon coeur;
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans les jours heureux les esclaves des Mores*

poema en el que las joyas bastan para darle un aspecto triunfal a las esclavas moras. En el poema de Hugo, el collar que va destejiéndose, perdiendo sus perlas, anuncia la 'caída' (¿moral?) de la bañista, movimiento que ya había sido anticipado en la segunda estrofa: "*Avec la baigneuse blanche / Qui se penche, / Qui se penche pour se voir*".

En la intermitencia de las partes del cuerpo que se exhiben, del desnudo completo que se oculta, en la oscilación de la hamaca y la pose distraída de la bañista, podemos leer los vaivenes del sentido. Rifaterre, al estudiar la importancia que Hugo otorga al movimiento pendular de la creación, señala el alcance metafísico de su poesía:

A decir verdad toda la mimesis de la alucinación participa en Hugo de la oscilación pendular [...]. Ciertamente, Hugo no es el primero que ha imaginado el universo como una escena trucada o como un mecanismo de movimiento perpetuo, pero en su caso el movimiento pendular universal concuerda con el estilo antitético; el vaivén en el plano dinámico responde a la antítesis en el plano estático; una y otra evocan el magno combate de la luz contra las sombras.

Y aunque "*Sara, la baigneuse*" está lejos de plantear indagaciones filosóficas, el movimiento de balanceo tiene en él un fuerte valor expresivo. Son varios los niveles de escritura que confluyen en la fuerza evocadora de la oscilación pendular: desde el verbo "*balancer*", que se repite dos veces en el poema (estrofa I: "*Sara, belle d'indolence! Se balance*"; estrofa XVI: "*Se balance avec amour! La jeune fille rieuse*"), hasta los verbos que, introduciendo ligeras variantes, también aluden al movimiento oscilación, como "*chancellor*" (estrofa III: "*Chaque fois que la nacelle! Qui chancelle*"), o sustantivos que aluden al balanceo por las características mismas del objeto que nombran: "*hamac*", "*nacelle*", "*escarpolette*". Pero no sólo la recurrencia lexical insiste en el movimiento de vaivén, si estudiamos con detenimiento el ritmo del poema, veremos que su estructura rítmica está también en profunda consonancia con el sentido del cuadro.

Compuesto por diecinueve estrofas de seis versos, en el poema alternan cuatro versos heptasílabos con dos versos trisílabos. El metro de estos versos, la alternancia misma, le otorgan al poema el ritmo ondulante

del que venimos hablando. Tomemos, como ejemplo, unos versos que mencionamos más arriba, citando ahora la estrofa completa:

*Et la frêle escarpolette
Se reflète
Dans le transparent miroir;
Avec la baigneuse blanche,
Qui se penche,
Qui se penche pour se voir*

Aunque no postulamos ningún tipo de armonía imitativa de los fonemas,⁴ no podemos dejar de señalar la importancia que tienen la rima, la asonancia y las diferentes aliteraciones de sonidos en los efectos de sentido. En el poema que estudiamos, y dado la extrema brevedad del metro, los sonidos de la rima insisten remarcando aun más la identidad fónica. En esta estrofa hay, además de la rima, repetición de palabras enteras: "*Avec la baigneuse blanche, / Qui se penche, / Qui se penche pour se voir*". Por otra parte, esta es la única estrofa en la cual un verso repite e incluye el verso anterior de modo completo. La repetición, a comienzos del sexto verso, del verso anterior completo, casi obliga a una escansión 3-3-3 (*qui se penche- qui se penche- pour se voir*). De este modo, la escansión, al señalar una pausa en versos de arte menor, se torna altamente significativa, y contribuye a realzar la evocación del movimiento, que ya es sugerido a nivel sintáctico por los encabalgamientos y los múltiples *rejets* que crean un efecto rítmico de balanceo.

Si el lugar "real" del baño es el del bosque, el de la desprotección y el balanceo; el lugar "soñado" por Sara será el del baño en el palacio de un sultán, el de la custodia y la estabilidad del diván. En ambos espacios, la misma escena: Sara bañándose.

Sin estar mentado, el *sérail*, que aparece evocado metonímicamente a través de cargos de autoridad (*capitane ou sultane*), de funciones (el *heyduque*, el *eunuque*), de detalles raciales (*front noir*), o por objetos, perfumes (*des bains ambrés*), ricas prendas de vestir (*mes sandales/ de drap brodé de rubis*), piedras preciosas y detalles arquitectónicos (*bain de marbre jaune [...] deux griffons dorés*) que dirán de un verdadero "lujo oriental", será el espacio privilegiado de la ensoñación.

Aquí, lo que la visión de "*Sara, la baigneuse*" pone al desnudo es el Oriente orientalizado⁵ de Victor Hugo. Porque Hugo no poetiza un baño en un palacio oriental, sino una visión de un poeta occidental, francés y romántico, que hace de aquél una representación estereotipada,

desdibujando las dimensiones históricas y sociales del serrallo, plasmando un harén de pacotilla, fascinante y exótico.

Si bien el serrallo aparece repetidas veces en *Les Orientales*, lo rodea siempre un halo de imprecisión, nada deja entrever que su estructura se extendió a lo largo de varios siglos, ni que fuera común en sociedades tan diversas como la de Turquía o la India, por dar un ejemplo. Ni tampoco podemos saber, al menos al leer este poema, en el cual el serrallo es presentado como un lugar de lujo exquisito⁶ y molicie, que el serrallo era un lugar en el que las mujeres tenían gran poder.

Pero lo cierto es que el mito exótico del harem embargó profusamente la representación del siglo XIX, tanto la literaria como la pictórica, con una característica casi constante: la imagen que del harem se ha forjado Occidente hizo de ese lugar un espacio de erotismo y lascivia. Pero también un espacio misterioso; recordemos al respecto las palabras de Delacroix referidas a la mujer musulmana:

*Un instante de felicidad y extraña fascinación... He aquí la mujer como yo la imagino que ya no se lanza de lleno a la vida, sino que se retira al corazón de la misma, allí donde se consume con el mayor secreto, voluptuosidad y emoción.*⁷

La atracción que ejerció el serrallo sobre Delacroix –que lo llevó incluso a disfrazarse de mujer para penetrar en un harem argelino– puede obedecer a causas muy personales, pero no es menos importante el peso que ha debido ejercer el orientalismo imperante. Tal como decía Victor Hugo en el prefacio de *Les Orientales*:

Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste [...] Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu.

Y precisamente, quizás a “son insu” en el poema que estamos leyendo, Hugo contribuye a acentuar las diferencias que los orientalistas establecían entre Oriente y Occidente. El baño oriental soñado, como enclave en “Sara, la baigneuse”, concluye en la decimosexta estrofa. En la estrofa XVII, la conjunción “ainsi” clausura la ensoñación y pone la acción nuevamente en marcha, volviendo al balanceo de la joven bañista. De este modo, en el propio *dictum* del poema también se inscribe el vaivén, lo lleva del reposo al movimiento y viceversa, haciendo *pendant* con las vacilaciones del sujeto y el balanceo rítmico.

*Ainsi se parle en princesse,
Et sans cesse
Se balance avec amour
La jeune fille rieuse
Oublieuse
Des prompts ailes du jour.*

Esta estrofa viene a introducir, en la imaginería fundamentalmente acuática del poema, imágenes aéreas: la evocación del amor trae la palabra “alas” y da lugar al nacimiento de una nueva imagen: “las prontas alas del día”, o de las amigas presurosas que, literalmente, “echan a volar” (“s’envolent”). Pero si en la imagen “Las prontas alas del día”, el día es mentado, lo figurado es la noche. Batir de alas, nuevo movimiento de vaivén en el juego del día y la noche, de la luz y las sombras. Figuras del tiempo que, como decimos vulgarmente, “vuela”. Esto es lo que no sabe la niña perezosa, que se mece indolente mientras caen las sombras⁸, esto es lo que olvida Sara, toda desnuda, un día de cosecha, en la mira de ojos que la aguardan cautelosos.

Notas

- Fragmento de la novela citado en www.ub.es/cdonab/Bollesa/BUENO.pdf - Josefina Bueno Alonso: *La representación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina*.
- Escritas casi a comienzos del siglo XVII, y reeditadas ocho veces en Francia, a lo largo de casi cien años (cf. Peré Juliá, analsdeturquia.blogspot.com/2006/03/el-ham-del-palacio-topkap-y-su.html).
- Lugres, que había pintado en 1808 “La bañista de Valpinçon”, y en 1814 un cuadro titulado “La gran odalisca”, copió este fragmento en su cuaderno, en 1825. Por otra parte recomendamos ver “El baño turco”, obra que pintó a sus ochenta y dos años.
- Trampa en la que podríamos caer si nos concentramos en el segundo verso del epígrafe atribuido a Alfred de Vigny: “*Des feuilles sur son front faisaient flotter les ombres*”. De todos modos, al estar el sonido de la fricativa en consonancia con el sentido, es innegable que se acrecienta el poder de sugestión.
- Sobre esta “orientalización de oriente” por los occidentales, ver el libro de Said, *Orientalismo*, p.25, donde el autor señala que “Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era ‘oriental’, según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo”. Said toma el ejemplo de Flaubert y la egipcia Kuchuk Hanem, pero ese mismo ejemplo puede ser útil, continúa diciendo, para comprender las “relaciones de fuerza entre Oriente y Occidente y del discurso que permite este modelo”.
- Aunque en este poema, además del lujo, la evocación del serrallo puede estar vinculada a la seguridad que ofrecía a las mujeres del sultán, toda vez que las mismas tenían la prerrogativa de ser custodiadas por los eunucos.
- Cita tomada de: www.vailima.blogia.com/2004/diciembre.php
- En la estrofa III ya estaba insinuado el vuelo: “[*la nacelle*] Passe à fleur d'eau dans son vol”.

- 9 Esa actitud merece el vituperio de las compañeras de Sara, en el discurso referido y sexista con que Hugo cierra el poema: "[...] *Passe et mêle/ Ce reproche à sa chanson:/ -Oh! la paresseuse fille/ Qui s'habille/ Si tard un jour de moisson*".

Fuentes bibliográficas

- SAID, Edward W.:
Orientalismo, Barcelona, Ed. Debolsillo, 2006. Presentación de Juan Goytisolo y traducción de María Luisa Fuentes. Título original, *Orientalism*, 1997.
- SAID, Edward W.:
Cultura e imperialismo, Barcelona, Ed. Anagrama, 1996. Título original, *Culture e Imperialism*, 1993.
- DELBOUILLE, Paul
Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons. Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- MOURA, Jean-Marc
 "L'imagologie littéraire", en *Perspectives comparatistes. Séminaire de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Champion Éd., 1999.
- RIFATERRE, Michael
Ensayos de Estilística estructural. Barcelona, Seix Barral, 1976. Traducción de Pere Gimferrer. Original: *Essais de stylistique structurale*, 1971.
- SEGALEN, Victor
Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers, Fata Morgana, 1978.

Fuentes electrónicas

- analesdeturquia.blogspot.com/2006/03/el-ham-del-palacio-topkap-y-su.html
El Harén del Palacio Topkapı y su realidad histórica en contraposición al orientalismo.
- es.wikipedia.org/wiki/El_baño_turco
La inspiración orientalista.
- www.ub.es/cdona/Bellesa/BUENO.pdf
 Josefina Bueno Alonso: *La representación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina*.
- www.cccb.org/cast/activ/expos/2003/baix17.htm
 Fatima Mernissi: *Fantasías del harem*.

EL PODER EN LA FICCIÓN: CABALLEROS, REYES Y TIRANOS EN UN *ROMAN DE CHEVALERIE* DEL SIGLO XV

Lidia Amor

Universidad de Buenos Aires

Los estudios pioneros de Gaston Zink, consagrados a esclarecer las fuentes que subyacen a la composición de *Clériadus et Méliadice*, fueron el único intento por relacionar este *roman* con la tradición narrativa francesa medieval. Posteriormente y debido a la escasa atención dada al texto borgoñón, la crítica no ha corroborado o rectificado sus afirmaciones; por tal motivo, creemos necesario retomar y revisar dicha investigación.

En 1984, antes de que apareciera su edición crítica, Gaston Zink presentó un panorama de las influencias textuales que se distinguían en el *roman*. Desde su óptica, el texto poseía influencias de la materia bretona, circunscripta a los textos de Chrétien de Troyes (*Lancelot*, *Yvain* y *Perceval*), al *Lai de Tyolet* y al *Jaufré*. Estas semejanzas, sin embargo, no bastaban, a los ojos del medievalista, para que *Clériadus et Méliadice* fuera considerado un *roman* artúrico.

Señalaba asimismo su vinculación con la epopeya medieval en función de la inserción de motivos como las infancias, el cortejo camuflado (*Charroi de Nîmes*), el ruego ante los verdugos (*Berte aus grans pié*), el consejo de barones y la guerra santa. Por último, mencionaba otra deuda a un subgénero que, constituido por textos heterogéneos, es comúnmente designado como "relatos de aventuras" o "realistas"; de esta manera, el texto borgoñón se emparentaba también con el *Roman du Comte d'Anjou*, *Guillaume de Dole* y el *Restor du Paon*.

A pesar de la multiplicidad de fuentes posibles y de su compleja relación con el contexto social, Gaston Zink rescató más tarde, en la introducción a su edición crítica, una influencia directa, el *roman* de *Ponthus et Sidoine*, afirmando que los dos textos compartían varias características y concluía: "*Or, les recoupements de personnages et de situations sont tels qu'il ne peut s'agir de coïncidences fortuites et qu'on tient là une source certaine, sinon la source directe, de Clériadus et Méliadice*".¹

Para que el auditorio pueda acompañar la exposición, haremos una breve síntesis de ambas historias. *Ponthus et Sidoine* cuenta las hazañas del heredero al trono de Galicia, Ponthus, quien debe exiliarse en Bretaña como consecuencia de una invasión musulmana. Durante su estadía en dicha región, se enamorará de Sidoine, hija del monarca del lugar, mientras defiende el reino de otra irrupción de los sarracenos. La gloria que cubre al joven provoca los celos de Guenelet, uno de sus compañeros de desventuras, y lo forzarán a partir de incógnito hacia Inglaterra. Allí, Ponthus participará en la guerra que sostienen Irlanda e Inglaterra. Consigue la victoria para los ingleses mediante su papel de diplomático y juez al establecer la paz entre los reinos. Una última incursión de los musulmanes en la isla, que Ponthus ayuda a resistir, induce al rey inglés a dar en matrimonio a su hija Genevre al joven héroe, puesto que sus hijos han muerto en combate, y asegura así su descendencia. No obstante, el joven rechaza la oferta debido a su amor por la princesa bretona. Mientras tanto, Guenelet intentará casar a Sidoine con el rey de Borgoña. Ponthus se entera de estos planes y vuelve a Bretaña, donde, en un torneo organizado durante la celebración del matrimonio, Ponthus mata al rey borgoñón. Seguidamente, el rey bretón le ofrece la mano de su hija. Sin embargo, la necesidad de reconquistar su trono impide al joven consumar el matrimonio hasta no haber recuperado el trono gallego. De regreso en Galicia, Ponthus pone fin a la colonización musulmana y es coronado rey. Finalmente, luego de haber reconquistado Galicia y liberado a Bretaña del traidor Guenelet, el joven ocupará alternativamente los tronos de estos reinos. El *roman* se clausura con la descripción de sus obras y de su descendencia.

Clériadus et Méliadice, por su parte, narra las proezas de otro joven español, Clériadus, hijo del conde de Asturias, quien se instala junto con su padre en Inglaterra, a pedido de Phellipon, rey del país. A partir de este momento, Clériadus participará de varias empresas: aventuras en el bosque, torneos y la guerra del rey de Chipre contra los sarracenos. La narración de los amores entre Clériadus y Méliadice, heredera de Phellipon, se alternará con su trayectoria caballeresca aunque su idílico desarrollo se interrumpe debido a la traición de Thomas, hermanastro del rey inglés, quien conspira en contra de los amantes logrando que Méliadice sea sentenciada a muerte mediante falsas cartas. Los amantes consiguen reencontrarse en Asturias desde donde vuelven a Inglaterra, previo paso por Francia. En Inglaterra, el rey Phellipon, consciente de su falta, solicita el perdón de su hija y ofrece su mano en matrimonio a Clériadus, quien acepta. El *roman* finaliza con una breve descripción de la conducta regia del joven español y de la descendencia que lo sucederá.

Si nos detenemos en el análisis comparativo entre *Ponthus et Sidoine* y *Clériadus et Méliadice*, entonces, es difícil corroborar la afirmación de

Gaston Zink, esto es, la absoluta filiación de uno respecto del otro, por cuanto los argumentos utilizados son productivos tanto para unificar como para diversificar las procedencias narrativas de las cuales dependen genéticamente.

Desde esta perspectiva, comprobamos, en un trabajo anterior², que la presencia de motivos semejantes no confirmaba la relación intertextual unívoca de los *romans* aunque mostraba cuán importantes fueron para la constitución de un significado específico en cada uno de ellos. Ahora bien, existe tanto en *Ponthus et Sidoine* como en *Clériadus et Méliadice* un episodio que permitiría, en una primera instancia, esbozar una correspondencia entre los textos: se trata del regreso del héroe al hogar adoptivo (Bretaña / Inglaterra) luego de haber adquirido gloria y honor en diversas empresas. La vuelta los confronta con un nuevo desafío, ya que sus damas han sido víctimas de la influencia perniciosa de un conspirador sobre el anciano rey del lugar.

VIEJOS REYES Y JÓVENES ASPIRANTES: LA RENOVACIÓN DEL PODER MONÁRQUICO

Examinaremos el fragmento donde se narra el regreso del caballero y su accionar teniendo en cuenta, primordialmente el comportamiento del rey. Si bien la narrativa medieval presenta varios relatos en los que un gobernante anciano incurre en serias faltas para la comunidad, en la clase de *roman* que estamos analizando, estas enmascaran uno de los grandes debates intelectuales de la baja Edad Media: el papel del rey y su ejercicio del poder.

La secuencia se introduce de la siguiente manera:

- 1) un adulator logra “seducir” al soberano, lo aleja de sus “buenos” consejeros y lo convence de ejecutar una acción que origina un grave perjuicio para el reino;
- 2) el protagonista, alejado de la corte, es informado sobre la gravedad de la situación y decide enmendarla;
- 3) como consecuencia de la intervención del héroe, el traidor es descubierto y el monarca reconoce su error;
- 4) el rey decide, aconsejado por los señores de la corte, casar a su única hija con el paladín.

Como primera constatación, notemos que los dos textos poseen idéntica sucesión de eventos y no existen divergencias en la encadenación de la acción ni en la caracterización de los actantes. En este sentido, es de resaltar que, si bien la materia de *Ponthus et Sidoine* y de *Clériadus et Méliadice* determinaba el empleo de motivos y líneas genéricas distintas, es interesante advertir que gracias a estas analogías los textos nos inducen a reflexionar sobre los riesgos de la fragilidad real.

En la constitución de la figura regia se enfatizan los rasgos físicos y morales negativos: edad avanzada³, incapacidad física para cumplir con sus funciones y, primordialmente, credulidad.

Los dos primeros defectos, estrictamente enlazados, pueden responder a la tradición narrativa general, con frecuencia observada en los relatos tradicionales o en algunos poemas épicos medievales. El tercero, la ingenuidad del soberano, es señalada en los dos *romans* aunque parece cobrar mayor relevancia en *Clériadus et Méliadice* por cuanto genera una de las pocas digresiones del narrador:

Si allerent les barons parler ensemble et baillèrent la parole au viconte de Leon pour parler à Ponthus. [37c] Si parlerent à lui mout doucement comme il avoit premier esté au país de Bretagne sauvé, et comme le roy l'amoit et que, par envie, il avoit esté meslé avecques lui par mensonge, et que le roy estoit vieulx et creoit de legier, et qu'il n'est nul qui n'ait aucune taiche, et que le roy, par le vouloir de son país, lui offroit sa fille et à estre roy après lui. (Ponthus et Sidoine, cap. XI, p. 129) [los destacados son nuestras]

Le roy ouvrit les lectres et trouve dedans comment Meliadice et Cleriadus le vouloient empoisonner si le creut et tout ce que messire Thomas lui dist. Or le roy avoit ceste condicion de croire assez de legier, qui est ung grant dangier et peril à ung roy ou à ung prince d'avoir ceste condicion, et se doit on bien informer des choses avant que on face jugement hatif, car moult grans inconveniens si en peuvent venir, comme vous orrez que il print au roy. (Clériadus et Méliadice, cap. XXII, pp. 292-93) [los destacados son nuestros]

Asimismo y en rigurosa correspondencia con la simpleza del rey, se encuentra la imagen del traidor (Gueulelet⁴/Thomas⁵). Desde esta óptica, entonces, las divergencias mencionadas inicialmente se despejan mientras se esclarece la cardinal ocupación del caballero.

En efecto, si en los siglos anteriores la configuración del paladín respondía a las convenciones del *roman*, por cuanto expresaba la ética del estamento o el “descubrimiento” de la identidad⁶, los textos de los siglos XIV y XV indican que el periplo caballeresco posee como fin último el acceso al trono, objetivo que excede la misión confiada al héroe si revisamos la literatura *romanesque* anterior.

Pero el ascenso a la condición real no es el corolario de un privilegio de clase (o de linaje) ni un premio a las virtudes exteriorizadas sino que expone un modelo de rey cuyo propósito final es impedir toda crisis en el

seno de la colectividad mediante la justicia y la defensa de los intereses, individuales y colectivos.

La acción caballeresca deriva, en última instancia, en la preservación del bien común⁷, ideal supremo al que debe aspirar todo buen gobernante y que los soberanos descritos en estos *romans* no cumplen. Es esta, en definitiva, la facultad esencial del héroe caballeresco que legitima su anhelo de ocupar el sillón real, tal como lo refrendan los señores de las cortes al confirmar su beneplácito en el matrimonio entre el joven extranjero y la princesa⁸.

La imagen “negativa” del soberano contribuye, entonces, no solo con la resignificación del perfil caballeresco sino que introduce dos figuras muy debatidas en la época que estudiamos: la del *rex inutilis* y la del tirano, variantes negativas del modelo ejemplar que ficcionalmente se corresponden al rey y al traidor.

Huguet y Phellipon recrean esa representación del “monarca títere”, carente de la fuerza moral para discernir entre el bien y el mal y sujeto a la voluntad de un tercero quien, en general, atenta contra el bienestar del reino. Por su parte, Gueulelet y Thomas de l'Engarde, azuzados por los celos y la envidia que les despierta el joven caballero, actúan dominados por sus deseos de poder. Sus motivaciones, entonces, exclusivamente individuales y ajenas a toda voluntad colectiva, terminan por definirlos como tiranos, aunque los *romans* no lleguen a representarlos como verdaderos reyes de derecho.

A todas luces, el tratamiento del tema nos obliga a establecer una rigurosa similitud entre *Ponthus et Sidoine* y *Clériadus et Méliadice*, si bien la analogía proviene no de la voluntad autoral sino de la inconsciente inclusión en los textos de los debates en torno a la imagen de la monarquía y el ejercicio del poder regio.

La correspondencia temática entre los textos no revela la existencia de un vínculo intertextual sino que ratifica la compleja relación que mantiene la literatura con el ámbito social y cultural. En efecto, *Ponthus et Sidoine* es una obra laudatoria de la familia La Tour-Landry; *Clériadus et Méliadice* se circunscribe a la narración de una carrera caballeresca; sin embargo, las dos obras, sin percibirlo, imbrican estos contenidos con una de las cuestiones centrales de la teoría política bajomedieval.

Consecuentemente, esta “ficcionalización”, esta máscara que recubre los debates de la época, se corresponde con la actividad de los publicistas, tal como Bernard Guenée (1998: 93) define:

Parmi les groupes d'esprits qui ont finalement abordé le domaine politique, les “publicistes” forment le plus connu, précisément parce qu'ils ont voulu écrire pour un plus large public, ont exposé

plus simplement leurs idées et se sont mieux fait comprendre de leurs contemporains, et des historiens.

Al mismo tiempo nos invita a matizar la afirmación de que el *roman tardío* representa una perpetua reproducción de valores perimidos que ofrecen a la caballería moribunda un reflejo complaciente y nostálgico. Esta afirmación guía una lectura superficial e impide entender que los escritores parecen haber pagado tributo a la tradición no solo rememorándola, sino también plasmando en sus cimientos las reflexiones, temores y esperanzas de todo un estamento.

Los autores parecen haber leído y creado volviendo su mirada al pasado en busca de respuestas al presente y quizás, mediante este proceder, obtuvieron las soluciones a una crisis de clase y de nación que no terminaban de comprender. He aquí pues la utilidad social del texto como biblioteca al reunir los ejemplos del ayer con los interrogantes del hoy. Ávidos consumidores de textos de caballería, los señores volvieron a leer las historias de antaño provistas de nuevas vestimentas y, en el devenir, encontraron la razón de ser de su clase.

Si en el siglo XII el ideal del caballero errante compensaba la crisis que vivía el grupo despojado de utilidad defensiva, en el siglo XV, este mismo caballero errante encontró su auténtico destino (social y político) que descendía, en línea recta, de la ética aclamada tres siglos antes; así, la defensa de mujeres, niños y ancianos se transformó en la preservación de la comunidad por parte no ya del ser solitario y enigmático sino de quien se sitúa en la cúspide de la pirámide social.

Finalmente el caballero elegido pudo ser rey.

Notas

- 1 Gaston Zink señalaba: *C'est à la lumière de cette analyse et pour mieux saisir la véritable originalité de l'auteur qu'il convient d'examiner à présent les points de concordance entre notre roman de celui de Ponthus et Sidoine. La présence d'un comte d'Esture dans les deux oeuvres et nulle part ailleurs invitait, en effet, à les comparer. Or, les recoupements de personnages et de situations sont tels qu'il ne peut s'agir de coïncidences fortuites et qu'on tient là une source certaine, sinon la source directe, de Clériadus et Méliadice. Aux rencontres qu'on aura notées, s'ajoutent des similitudes de détail dans le choix et le traitement de certains motifs (les enfances, l'emprise), dans la peinture des caractères et jusque dans la formulation des idées [...]. Cette rapide comparaison montre assez l'étendue des emprunts, mais elle fait aussir ressortir tout ce qui sépare les deux romans. Clériadus et Méliadice retrace l'ascension sociale de l'humble héritier d'un comté. C'est la situation de Polidés que l'auteur a prise comme donnée de départ, non celle de Ponthus, et ce qui n'était qu'un épisode mineur et marginal : l'accession du fils du comte d'Esture au trône d'Angleterre devient ici le thème central et le sujet même de l'histoire. Clériadus a la personnalité de Ponthus et le rang de Polidés. Les emprunts de détail, l'auteur les a faits uniquement en fonction de ses besoins, les a pliés à la logique des caractères et inscrits dans la ligne d'un récit tout autre [...].* (Clériadus et Méliadice, pp. LXV-LXVIII).
- 2 "Diálogos textuales: una comparación entre Clériadus et Méliadice y Ponthus et Sidoine", *Fiftcenth Century Studies*, 33 (2008), (en prensa)
- 3 Cuando los sarracenos atacan a los bretones, el narrador nos explica: *Le roy outt une bataille et partie des barons. Le roy estoit mout vieulx; si lui fut baillié pour le gouverner le viconte de Leon [...]* ("Ponthus et Sidoine, cap. IV, p. 32). *Or est vray que, pour l'ancienneté du roy et que il ne pouoit pas desormais aller par son royaume revisiter [lv*] ne savoir de l'estat du país comme il avoit acoustumé en ces jeunes jours, il se pensa que il avoit ung lieutenant qui cela feroit pour lui.* (Clériadus et Méliadice, cap. I, p. 2)
- 4 *Or advint que Guenelet eust tout son desir et fut tout maistre du roy de Bretaine, tant est enginieulx et beau parleur. Si debouta Herlant le seneschal de son office et le fist mal du roy, et tant fit qu'il eust toute la court empoingnee.* (Ponthus et Sidoine, cap. XI, p. 109)
- 5 *Or avoit le roy ung frere, beau chevalier et jeune, de l'aage de trante ans ou environ, mais pour nulle riens ne lui eust baillé le roy le gouvernement de son royaume, car cellui seigneur estoit plain de deshonestes taches comme estre jél et orgueilleux, plain de ire, cruel en toutes coses et irraisonnable, pourquoi le roy, son frere, ne lui vouloit pas bailler le gouvernement de son royaume [...]* (Clériadus et Méliadice, cap. I, p. 2).
- 6 *L'essence de 'l'homme romanesque' repose sur le fait qu'il va toujours au-delà de ses propres limites, à la recherche de sa dignité authentique. Pour lui, l'aventure n'est pas tout simplement un moyen de se mesurer à lui-même, mais un mode de dévoilement de son être originare.* (Stancsco-Zink, 1992 :7) El develamiento de la identidad se observa básicamente en los romans que siguen la veta revelada por Chrétien de Troyes. Respecto de *Clériadus et Méliadice*, como luego analizaremos, la conformación de la personalidad del héroe se corresponde al desarrollo "biológico-social" y determina un estadio particular del hombre: el pasaje de la infancia a la adultez.
- 7 Bernard Guenée (1998:105) señala que: *Le chef a pour devoir premier et principal, dit Saint Thomas, de gouverner ses sujets, selon les règles du droit et de la justice, en vue du bien commun de la collectivité.* Huelga recordar la poderosa influencia, en particular a través de Santo Tomás de Aquino, que tuvo la *Política* de Aristóteles sobre la filosofía política de la baja Edad Media.

- 8 [...] les barons de Bretagne vont appeler le roy à costé et lui vont dire : " Sire, que pensez vous ? Faictes parler à Ponthus hastivement de prendre vostre fille. Si serez gardé, vous et vostre païs, car nous avons grant doute qu'il ne la veulle prendre pour celle d'Angleterre, car de trop loing a plus grant mariage dela que decha." (Ponthus et Sidoine, cap. XI, p. 128).
Quant tous ceulx de la salle oyrent ce que le roy disoit, ilz crièrent à haulte voix: -Ha! noble roy, pour Dieu, donnez la à messire Clériadus, car mieulx ne la savriez employer: (Clériadus et Méliadice, cap. XXXII, p. 545-46).

Bibliografía

Clériadus et Méliadice, Roman en prose du XV^e siècle

Ginebra: Droz, 1984, edición crítica de Gaston Zink.

GUENÉE, Bernard

L'occident aux XIV^e et XV^e siècles, Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

Le roman de Ponthus et Sidoine

Ginebra-Paris: Droz, 1998, edición crítica de M.-C. De Crecy.

ZINK, Gaston

"Clériadus et Méliadice: histoire d'une élévation sociale", en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris: Les Belles Lettres, 1984, pp. 497-504.

CYRANO Y CHRISTIAN: LAS MÁSCARAS DEL HÉROE

María Marta Escalante

Universidad de General San Martín

Una definición de máscara indica que ésta cubre la cara del que la usa, y le confiere una identidad diferente. El que la usa pierde la propia y adquiere una nueva, a veces complementaria de la anterior, manifestación de un yo que lucha por salir, y le permite dejar de ser insignificante para volverse poderoso.

A este elemento material, suele atribuírsele también características espirituales.

• La idea de rostro artificial se asocia también con la posibilidad de asustar al enemigo, especialmente representado por demonios y fantasmas.

Los personajes cuyas máscaras analizaremos corresponden a la obra de Edmond de Rostand *Cyrano de Bergerac*. Estos son: el propio Cyrano de Bergerac, Christian, Roxane y De Guiche. Cada uno de ellos se sirve de máscaras diversas, y por momentos se convierten en otras máscaras de los otros.

Cyrano, el protagonista, posee dos elementos que caracterizan al caballero: la espada y la palabra, que utiliza con ironía, y también tiene una gran nariz que lo afea, a compleja, y lo vuelve un grotesco. Ésta se convierte en su enemigo y fantasma.

CYRANO

No me permite

soñar con ser amado incluso por una fea

esta nariz que en todas partes se adelanta a mí un cuarto de hora

(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto I, escena V)

Christian, su heterónimo, posee algunas características del galán: está dotado de juventud y belleza, pero carece de genio para expresarse, y su torpeza lo avergüenza:

CHRISTIAN

¡Soy tan torpe que me muero de vergüenza!

(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto 2, escena X)

El héroe de esta obra está escindido y necesita de su complementario para sentirse superior y poderoso, y enfrentarse así con el amor absoluto, representado por Roxane.

Ambos llevarán adelante un pacto para completarse y tratar de ganar el amor de la mujer, cada uno con diferentes expectativas de realización.

CHRISTIAN, desesperado
¡Necesitaría elocuencia!

CYRANO, bruscamente
¡Yo te la presto !
Y tú a mí encanto físico ganador, préstamelo,
¡Y hagamos entre los dos un héroe de novela!
¿Quieres completarme y que te complete?
Tu caminarás, yo iré en la oscuridad a tu lado
Seré tu espíritu, tú mi belleza.

(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto 2, escena X)

Al complementarse, desaparece en apariencia el héroe escindido. Christian y Cyrano se transforman cada uno en la máscara del otro, cubriéndose las imperfecciones, por no poder aceptarse como son y tratar de obtener el amor de Roxane desde su humanidad. La máscara deja el plano material para pasar al espiritual, y volver luego al plano previo mediante el objeto carta, conjunción de ambas identidades.

También Roxane hace de Cyrano su máscara, para comunicarse con Christian.

Cita a su primo en la pastelería de Ragueneau, adonde llega enmascarada para no ser reconocida, lo que en un plano simbólico se corresponde con el ocultamiento de sus verdaderas intenciones para el encuentro.

Roxane, enmascarada, seguida por su nodriza, aparece detrás del vidrio.

(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto 2, escena V)

Se quita la máscara-objeto y utiliza otra, actitudinal esta vez, la de una ambigua seducción, para cumplir su objetivo de vincularse a su amado. Repite la estrategia en una situación. especular ante De Guiche, para evitar que el regimiento de cadetes parta a la guerra, invocando el antagonismo del Duque con Cyrano. Su discurso también es una máscara.

Otras máscaras aparecen en la obra en segundo plano, en las figuras

del personaje de De Guiche, que está dotado del poder del dinero y los contactos políticos.

Como no puede desposar a la mujer que ama, la misma Roxane a la que aspiran los otros dos hombres, pretende casarla con un vizconde que ella rechaza. El duque también cubre su rostro para acercarse a la mujer.

DE GUICHE, que entra, enmascarado, tanteando, en la noche
(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto 3, escena XIII)

Hasta aquí hemos mencionado diversos tipos de máscaras que entrelazan a los personajes y tejen una sutil y compleja trama de complementariedades.

De manera general, podríamos decir que son concretas y abstractas, y más detalladamente, las definiremos del siguiente modo:

- 1- Máscara material, u objeto que cubre el rostro para no ser reconocido, que se completan con otros objetos que remiten a la idea de cubrir u ocultar, como sombreros o capas.
- 2- Máscara espiritual, o ser complementario de un ser escindido.
- 3- Máscara actitudinal, o conducta que oculta las intenciones reales del actor.
- 4- Máscara compensadora, o actitud adoptada en forma permanente por Cyrano quien emula a su admirado Quijote, elección conciente que lo oculta de sí mismo. Esto merecería un estudio aparte, ya que es un intertexto total de la obra, especialmente la escena final que recuerda el combate con los molinos de viento:

CYRANO
Levanta su espada.
¿Qué dicen ?... ¿Es inútil ?... Ya lo sé!
Pero no peleamos con la esperanza del triunfo!
No! no, es más bello cuando es inútil!
—¡Quiénes son todos esos! —¿Son miles?
Ah! los reconozco, mis viejos enemigos!
¿La Mentira?
¿Los Prejuicios?
¿La estupidez?
—Sé que al final los venceré;
no me importa: ¡peleo, peleo, peleo!
(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto 4, escena VI)

A las máscaras antes mencionadas agregaremos nuevos tipos, que exceden lo corporal y psíquico para abarcar espacios externos, uno extenso y el otro reducido:

5 - Máscara natural, o momento del día que propicia el ocultamiento: la noche.

Y finalmente,

6 - Máscara objeto, tras la que se ocultan los dos hombres que conforman al héroe: la carta, tercer elemento de la triada que, a su vez, los sintetiza.

En un plano simbólico, Cyrano, Christian y Roxane representan elementos en conflicto en la conformación de la personalidad, tales como la inteligencia, la autoestima y la sensibilidad, pensamientos cuasi-adolescentes de insatisfacción y negación de la realidad..

La paradoja presente en el texto hace que metonímicamente el árbol –la nariz de Cyrano, la torpeza de Christian y la frivolidad de Roxanne– tape el bosque a los personajes, que no pueden ver lo que tienen delante, y se desencadene la tragedia ante el conocimiento de la verdad, así como que se haga imposible el encuentro de los sobrevivientes. La máscara de Roxanne se convierte en una venda que la ciega..

La máscara como símbolo doble, oculta y a la vez revela la identidad de quien la usa. Representa para algunos el mellizo del lado oscuro, interpretación que podría también aplicarse a estos seres, respaldada por el vocabulario presente en el texto, que remite a los pares luz-oscuridad, belleza-fealdad, exposición-ocultamiento, cuerpo-alma. Se le atribuye también una función terapéutica, pero en este caso, la situación esquizofrénica de la escisión de los personajes no los sana espiritualmente, sino todo lo contrario: ni siquiera puede liberarlos de sus propios fantasmas, con los que los personajes combaten en última instancia. La dualidad implica también que puede haber peligro de quedar atrapado en la trampa. Esto le sucede a Christian, quien comprende que Roxane, a través de las cartas, máscara-objeto que compone al héroe formado por él y Cyrano, se enamora finalmente del espíritu del otro.

ROXANE

¡Es por tus cartas!

¡Vengo a pedirte perdón (...)

Por haberte, en mi frivolidad, insultado amándote solo por tu belleza!

(...) Luego tu belleza me detenía y tu alma me llevaba.

Finalmente, te venciste a ti mismo

Solo te amo por tu alma.

(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto 3, escena VII)

El progreso de la obra muestra también, en el plano simbólico, el proceso de maduración del sentimiento del amor, que pasa de lo físico a

lo espiritual. La muerte de Christian en combate coincide con el cambio de parámetros de belleza de Roxane, quien ahora prefiere el espíritu, sin condicionamientos estéticos externos. El destino trágico quiere que cuando ella lo comprenda, Cyrano muera. La máscara ganó el pacto sobre el tentador y el tentado que creían ser los únicos firmantes del mismo.

Entre tantas mentiras, hay un espejo que refleja la verdad, ya que como dijimos, Cyrano llega a engañarse a sí mismo; lo encarna LE BRET, que revela la conciencia del gascón. Sólo ante él deja ver su debilidad, como si sus palabras lo reflejaran.

LE BRET

Puedes fingir ser orgulloso y amargo, pero dime en voz baja,

¡Dime simplemente que ella no te ama!

(Rostand, Edmond - Cyrano de Bergerac - Acto 2, escena VIII)

Más allá de que las máscaras en esta obra no salven a los personajes, nos queda una posibilidad de cambiar ese destino. Las visiones diacrónicas del símbolo presente en la obra podrían invitarnos a analizar una desopilante versión libre llevada al cine en tono de comedia, llamada "Roxane", que nos presenta a los personajes extrapolados culturalmente en el siglo XX en Estados Unidos. Roxane es una mujer con formación científica, sensible, sin los prejuicios de su predecesora, que, después de probar las cualidades físicas de Christian, elige a Cyrano a tiempo para concretar una felicidad hollywoodense que no deja de ser reconfortante.

Bibliografía

Fuentes bibliográficas

Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT

Diccionario de símbolos. Robert Laffont, /Jupiter 1991

Fuentes electrónicas

<http://abu.cnam.fr/>

Rostand, Edmond – Cyrano de Bergerac - Copyright (C) 1999

Association de Bibliophiles Universels

<http://www.cosmovisions.com/Masque.htm>

<http://www.drae.com>

Diccionario de la Real Academia Española en línea

LAS MÁSCARAS: APARIENCIA Y DEVENIR

Liliana Beatriz Griskan
Universidad Nacional del Sur

Epifanía, espacio de ocultamiento o el devenir como revelación esencial, la máscara expresa una complejidad semántica que varía de acuerdo con las diferentes cosmovisiones religiosas o filosóficas.

En la antigua Grecia, en el espacio sagrado de los misterios, la irrupción de la máscara revelaba la presencia de lo numinoso sobre el rostro cotidiano. También el actor trágico olvidaba los borrosos límites de su subjetividad tras la máscara que, por un lado detenía el fluir de su individualidad y, por el otro, simbolizaba la esencialidad del arte. Si, tal como afirma Emmanuel Levinas, el arte es manifestación de los desconocidos ecos del ser en la imagen, entonces, la ficción como máscara es un equivalente simbólico del velo en los misterios. Sin embargo, afirmaría Levinas, esa máscara ficcional detiene el tiempo de la historia. La gratuidad lúdica del arte ofrenda el conocimiento, sacrificando la turbia danza de los instantes.

Toda manifestación artística puede ser comprendida como máscara. Entre el silencio de la injusticia y el cumplimiento de la promesa, sostiene George Steiner, la máscara ficcional instaura el espacio para la revelación de la otredad. Esas “presencias reales” no poseen necesariamente el nombre singular de una divinidad, pero hablan siempre de una trascendencia buscada a través del yo-tú del artista y del receptor del mensaje estético. La creación como máscara es, entonces, escena de la pregunta angustiada, de la hermenéutica humana luego del encuentro.

Dentro del pensamiento filosófico contemporáneo, Martín Buber reafirma la necesidad ontológica del diálogo en el devenir histórico como peldaño fundacional en la búsqueda del mundo trascendente. Nos hallamos, aquí, en un ámbito conceptual absolutamente opuesto al idealismo platónico, donde el acontecer temporal es máscara, reflejo distante, opacidad de las Ideas.

Si las Mónadas reflejan la Mónada primordial, entonces no hay espacio ontológico en el pensamiento de Leibniz para la escisión generadora de la máscara. Para Schopenhauer, en cambio, sólo el artista-demiurgo puede abolir en el instante de la creación estética las máscaras de la representación. Las máscaras son, en este último caso, símbolo de la limitación existencial, muro que oculta el inasible universo de la voluntad.

Mayor complejidad reviste el concepto de máscara en el ámbito de la filosofía nietzscheana. En la tragedia griega, Apolo es el ánfora que contiene el éxtasis dionisiaco. Es decir, la máscara-límite funda el espacio de la epifanía. Pero, cuando el mundo de la apariencia deja de representar ese juego gratuito de la existencia donde alterna la forma y la disolución de la forma, el tiempo deviene necesidad histórica que ahoga la libertad humana. Entonces, la máscara se transforma en disfraz y se impone la huida hacia el ámbito atemporal del mito o del arte. Los dioses en la antigua Grecia se comunicaban con los hombres a través de la hierogamia y el sacrificio. El sacrificio simboliza la necesidad de devorar y ser devorados; la hierogamia, la fusión, el encuentro. La historia se origina en estos encuentros. Si no se produjeran, el devenir humano se vería condenado a la fijación. El velo, equivalente simbólico de la máscara, irrumpe en el devenir para indicar que lo existente no puede limitarse al hermetismo terrenal. Sólo en la apoteosis del mundo griego, el simulacro o el velo fueron puentes en la libertad del encuentro. Luego, el comienzo de la filosofía racional, la tragedia de Eurípides y la caída de la *polis* escindieron esa comunión de idea y tiempo, máscara e historia.

El arte vuelve a recuperar en la *aleteia* heideggeriana el sortilegio de la revelación. En un mundo de puro devenir, sin apertura hacia la trascendencia, sólo el artista revela el mundo tras el hermetismo de la tierra. Es decir, desenmascara el misterio.

Intentaremos, ahora, relacionar esta vertebración filosófica del tema de las máscaras en un abánico de textos literarios. Interesa destacar que, a nuestro entender, la ficción representa el nivel privilegiado del enmascaramiento en cuanto articulación opaca del significado.

En *Filosofía en el Tocador*, el Marqués de Sade revela un escenario histórico donde la represión social, a modo de máscara, oculta el libre fluir del instinto. Lejos de quebrar las compuertas de la cristalización histórica, los personajes repiten en un renovado enmascaramiento erótico las mismas técnicas del sometimiento social. Finalmente, el fragmentarismo utópico que escinde el plano de la narración multiplica los ecos del enmascaramiento. En este universo hermético, la historia es, afirmaría Gianni Vattimo, máscara mala o disfraz. Para los personajes del Marqués de Sade no existe salida hacia categorías supratemporales que devuelvan a la historia su poder creador. A los lectores nos resta el artificio estético o simulacro como huella de una herida.

La palabra, sostiene Roberto Calasso, implica un distanciamiento mental de la presencia. Cuando los dioses lo abandonan, sometiéndolo al férreo lazo de la necesidad, Cadmo arroja los oscuros dados del abecedario en las encrucijadas del devenir. *À Rebours* de Huysmann es el friso de esa

ausencia. Cuadros, tapices, textos y esculturas articulan una ornamentación que espanta el aborrecido rostro de la realidad. Ni siquiera hallamos al Zeus lúdico y cruel que, según Heráclito, construye y destruye el mundo como un niño sus castillos de arena. Tampoco la embriagante mezcla de lo pueril y lo necesario que fundamenta la creación del dios artífice en Nietzsche. Ni la fijación de la sombra en la inmóvil ficción, según Levinas. El decadentismo es máscara hueca, simulacro, eco de espejos.

Otra ficción decadentista: *Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob intensifica la polaridad ornato-muerte hasta vaciar la pluralidad de las resonancias estéticas y semánticas de toda significación singular que no responda al llamado de las máscaras o del silencio. Cada una de estas biografías imaginarias reelabora las fuentes en un entramado textual donde las imágenes de los sentidos y el instante de la narración configuran un preciosismo formal, una mascarada estilística que la muerte abre como una rasgadura en el tejido. Todas las vidas imaginarias, sin excepción, culminan en la muerte. Aquí la máscara preciosista de la creación oculta y revela por medio de la antítesis trágica los infinitos rostros de la crueldad. Es la máscara de la civilización burguesa del siglo XIX, esa exterioridad del jardín geométrico, esa interioridad de soledad, locura y marginalidad social.

En la obra poética de Arthur Rimbaud, el enmascaramiento abarca una diversa amplitud temática: la condena histórica, el desdoblamiento del yo poético, el mundo de la mitología clásica, la civilización bárbara y la declamación utópica. Desde sus primeros poemas, el mundo clásico enmascara una nostalgia de vigor y pureza negada por la civilización burguesa que culmina en el levantamiento de la Comuna. Obreros, huérfanos y sacerdotes conviven con los dioses helénicos y orientales. Venus es invocada a compartir el pan con los obreros; Helena vuelve a ser el simulacro perfecto de la belleza y Ofelia la imagen del amor y la muerte. La crudeza del devenir sin epifanía y el anhelo. La declamación utópica, pensemos al respecto en el adiós final de *Una temporada en el infierno*, es la máscara que oculta, a través de una vaga construcción tectónica, un impreciso deseo de renacimiento. Los sangrientos antepasados galos son un disfraz de Dionisos ausente. También la iconografía cristiana actúa a modo de túnica que cubre los atormentados huesos de la historia. Lo grotesco, lo macabro y lo escatológico, como categorizaciones estéticas, velan aquella limitación del horizonte histórico que Nietzsche destaca a modo de vínculo encarnado en la inmediata lejanía de la idea. Finalmente, el desdoblamiento del yo poético en el otro profético marca el grado más intenso de la máscara. Pero, en este último caso, la máscara vuelve a la función originaria desempeñada en los cultos místicos. Es decir, simboliza la irrupción de la otredad, de lo numinoso.

La liberación de lo dionisiaco, afirma Gianni Vattimo, adquiere distintas significaciones en la filosofía nietzscheana. Liberar lo dionisiaco como un vertiginoso torrente sobre las formas minerales del devenir o bien liberarse de lo dionisiaco para que el cosmos apolíneo retome su demarcado sendero, sin vacilaciones. En este último caso, se trata de una catarsis. En la poética de Saint John Pearse, Dionisos funda un cosmogonía que anula, absolutamente, la máscara apolínea. Tierra, astros, mar e infancia pueblan un espacio vacío de historia. El cosmos es, en la mirada poética, visión originaria de la voluntad. Por eso, se abandonan las máscaras de cobre en las orillas del mar. Estamos en el ámbito del velo iniciático, de la epifanía y de las presencias reales. Hasta la creación artística, en el espacio mítico de la pintura, deviene exteriorización del eco dormido en la naturaleza. Pensamos en la serie de poemas escritos por Pearse como una variación melódica para los pájaros de Bracque.

Finalmente, un dramaturgo, Antonine Artaud, a través del significativo título de *El teatro y su doble*, vuelve a utilizar la máscara como símbolo ritual dionisiaco. Todos los elementos conceptuales del teatro de la crueldad se dirigen como una flecha certera contra las limitaciones racionales del mundo de la representación. La palabra, disfraz malo que inmoviliza el *elan* instintivo, debe abandonar su centralidad dramática. El lenguaje corporal, la danza, la pantomima, hablan del regreso de Dionisos al ámbito originario de la representación dramática. El uso de máscaras hace surgir al doble dormido tras la cercenada individuación. La crueldad es sólo un vocablo máscara para nombrar el rechazo de toda categorización ética que intente trascender el instintivo vigor del devenir.

Sería interesante abordar, pensamos, el tema del sujeto y las máscaras en la filosofía oriental. La sociedad francesa decimonónica estuvo en contacto con las lejanas civilizaciones del Oriente. Schopenhauer y Nietzsche hablan de esta influencia en sus ensayos. La aniquilación del yo, el abandono de la racionalidad abstracta por una gnosis de la acción constituyen ejes semánticos que permiten relacionar, desde una óptica integradora, el tema de las máscaras como disfraz malo, apariencia y engaño.

Opacidad y revelación, abandonadas ruinas del preciosismo estético, invocación de las presencias reales, la máscara es siempre símbolo de una nostalgia, límite del olvido.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin.
El teatro y su doble, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.
- BUBER, Martin
¿Qué es el hombre?, México, F.C.E., 1960.
- CALASSO, Roberto
Las bodas de Cadmo y Harmonía, Barcelona, Anagrama, 1990.
- HEIDEGGER, Martin
El Ser y El tiempo, México, F.C.E., 1994.
- HUYSMANS, Joris Kart
Al Revés, Buenos Aires, Fausto, 1977.
- LEVINAS, Emmanuel
Les imprévus de l'histoire, Paris, Fata Morgana, 1994.
- NIETZSCHE, Friederich
Estudios sobre Grecia, Aguilar, Madrid, 1968.
- PEARSE, Saint- John
Pájaros y otros poemas, Madrid, Visor, 1996.
- RIMBAUD, Arthur
Obra completa, (Edición bilingüe), Madrid, Río Nuevo, 1977.
- SADE, Marqués de
Filosofía en el tocador, Buenos Aires, Gradifco, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur,
El mundo como voluntad y representación, Madrid, Hyspamérica, 1985.
- SCHWOB, Marcel
Vidas imaginarias, México, Porrúa, 1991.
- STEINER, George
Presencias Reales, Barcelona, Destino, 1991.

ROMAIN GARY / ÉMILE AJAR, UNA *PSEUDO* IDENTIDAD

Maya González Roux
Universidad de París

La identidad fue uno de los interrogantes centrales en la vida y en la obra de Romain Gary. La invención mayor que encarna esta cuestión fue el personaje de Émile Ajar, una máscara literaria que Gary alimentó durante años y que creó el “mito Ajar”, sólo revelado después de la muerte del escritor en 1980. En una autobiografía ficticia titulada *Pseudo*, Ajar / Gary da rienda suelta a su imaginación al buscar su identidad “original” y evitar así perderse en este mundo *pseudo*.

En 1969, en una entrevista radial Romain Gary sostenía:

Il me reste extrêmement peu de peau que je pourrais adopter; je ne veux pas dire au point de vue temps, je n'en sais rien. Mais je n'ai plus tellement dans l'imagination des formes d'existence auxquelles j'aurais voulu goûter en devenant un autre personnage. J'ai quand même fait le tour [...]. J'ai envie de créer; ce qui veut dire que les rapports personnels avec la vie à travers des identités nouvelles me paraissent un peu près épuisés. (“En guise de bilan provisoire”).

De este modo respondía el escritor a la pregunta de André Bourin sobre sus frecuentes “cambios de piel” en referencia a las diversas profesiones que había ejercido. Sin embargo, algunos años después, Gary pareciera haber olvidado sus propias palabras. Tal vez había comenzado a sentirse nuevamente incómodo en su propio cuerpo: siguiendo la cita anterior,

Ma plus grande joie ne sont pas des moments spirituels mais quand je me sens à l'aise dans mon corps. (“En guise de bilan provisoire”).

O, tal vez, nunca concibió una mínima separación entre los verbos “crear” y “creer” que lo condujeron a involucrarse plenamente con sus personajes a tal punto que la crítica literaria, los medios y el público lector creyeron en la existencia de Émile Ajar. Esta farsa, conocida como

“el affaire Ajar” y descubierta luego de la muerte del escritor, le permitió convertirse en el único autor en recibir en dos oportunidades el premio Goncourt: en 1956 con *Les racines du ciel* y en 1975 gracias a *La vie devant soi*, con el seudónimo de Émile Ajar. Por supuesto, tras la creación de este personaje no se esconde una ambición por la obtención del premio literario sino, principalmente, una voluntad de cambio, transformación y por qué no de “dispersión” de su yo. Un ejemplo de ello fue esta suerte de “nomadismo”, presente desde sus orígenes familiares, que practicó con la lengua a través de las traducciones de sus propias obras y que evidenció su conocimiento de varias lenguas.

Las biografías del escritor señalan que detrás de Romain Gary se esconde el verdadero nombre de Roman Kacew. El añadido de una vocal a su nombre de origen (que en francés hace referencia a un género literario) y el cambio de apellido fueron los primeros síntomas de sucesivos “bautismos” que apuntan a la constante preocupación de Gary:

[...] *la question que tu incarnais –dans ta vie, dans ton oeuvre, mais aussi et surtout dans la relation entre les deux- était celle de l'identité au sens le plus mathématique du terme. ■ savoir; être un, coïncider avec soi-même.* (Huston, 1995: 14. Subrayado en el original).

También los estudios críticos sobre Romain Gary se detienen en este deseo constante y casi obsesivo del escritor por las transformaciones. ¿Qué buscaba el autor con esta simulación? La dificultad de la respuesta a esta pregunta descansa, precisamente, en esa dinámica del cambio y de la ambigüedad tan propia al artista. La identidad es el interrogante que concentra los datos que Gary dejó permean sobre su vida, a saber: la modificación de su nombre, el cambio de apellido, la creación del personaje Ajar, el conocimiento de distintas lenguas (a los once años ya escribía poemas en polonés mientras que en su adolescencia comenzó a escribir en francés y más tarde en inglés), los pocos y a veces confusos datos sobre sus orígenes (por ejemplo, sus biógrafos aseveran que nació en Moscú mientras que él afirma haber nacido en Polonia), sumados a la especial relación con la madre y el silencio respecto a su padre. Por otro lado, prueba de esta inquietud es también el camino elegido por Romain Gary para su vida artística: ésta se desarrolló por fuera del mundo literario representado por Sartre y la literatura comprometida y también por Nathalie Sarraute y el Nouveau Roman, como si Gary no se hubiese sentido *identificado* en ninguno de estos grupos. Este aislamiento hará que se sienta, según sus propias palabras,

...un corps étranger dans la littérature française. (Citado por Huston, 1995: 39).

Ensayemos dos o tres respuestas, estrechamente vinculadas entre sí, sobre el personaje Gary/Ajar. La primera se refiere a su relación con los medios: quizá la creación de Ajar se debió a una ironía del autor quien buscaba burlarse, tal vez, no tanto de los lectores como de la prensa literaria (en un segmento de la entrevista de Bourin, “L'écrivain” y “Les publiques et la critique”, el autor habla de la por entonces fama de *mufle* que tenía en Francia así como de su relación con la crítica de este país). Otra respuesta posible es cierto desgaste en la figura de Gary, como testimonian sus biógrafos y críticos. De ahí la necesidad de recurrir a otra voz para legitimar sus palabras. Una tercera respuesta, que guarda relación con la anterior, concierne al lugar de enunciación que ocupaba o dejó de ocupar como artista y la exploración de otra voz no ya como legitimación sino sólo como una vía para poder enunciar aquello que bajo el nombre Gary no hubiera podido ser posible. Lo cierto es que estas hipótesis encuentran un punto en común, el de la identidad, y conducirán al surgimiento del personaje Émile Ajar. Este nacimiento, cuyo germen bien puede haber sido un juego o un real sufrimiento, está íntimamente ligado a la lengua. Así lo señala Bayard cuando afirma que

[...] *créer quelqu'un, lui donner vie, implique d'en passer par les mots*” (Bayard, 1990: 99).

La preocupación por la identidad y la lengua hace explosión en una de las obras de Gary, *Pseudo* (1976), escrita durante el “affaire Ajar”. Este libro se presenta, con una ira que delata inconformismo, como una autobiografía novelada de Émile Ajar. Sin embargo, en esta pseudoautobiografía, autor y narrador se ven trucados: el primero se ficcionaliza en Émile Ajar quien a su vez, en el libro, revela su verdadero nombre, Pavlowitch. Estas máscaras funcionan, de modo paralelo, en Gary y en Ajar: autor y personaje se ven encerrados en la misma lógica de juego ya que ninguno es quien dice ser.

Pseudo, mezcla de novela, autobiografía y auto ficción, resulta difícil de clasificar. El problema reside en su inestable coherencia, imprescindible si se quiere hacer una lectura comprensiva de todo texto. Es decir, se trata de una narración que juega con los sentidos de las palabras para, por ejemplo, denunciar los abusos de la autoridad:

J'ai peur de monsieur le ministre de l'Intérieur. Tous les ministres de l'Intérieur finissent toujours en vous, à l'intérieur. (op. cit.: 137).

Este juego se ve acompañado por la ausencia de cierta lógica temporal ya que las acciones parecen sucederse, cruzarse y superponerse sin orden

alguno. Subrayemos, justamente, que *Pseudo* representa el discurso de la locura del personaje quien ignora

[...] à quel moment ont commencé les "signes cliniques" d'appartenance. [À partir de ce moment] j'ai tout essayé pour me fuir (op. cit., 13. Comillas en el original).

Si nos centramos en la afirmación de Bayard para pensar *Pseudo*, veremos que el libro se teje entre las discusiones y los pensamientos del narrador Pavlowitch en relación con su (pseudo) identidad. Esta lógica del intercambio también señala una lógica donde cohabitan la afirmación y la negación sin que una anule la otra. Por ejemplo, el comienzo del libro se niega a sí mismo desde el momento en que el narrador sostiene la ausencia de los comienzos:

Il n'y a pas de commencement. J'ai été engendré, chacun son tour, et depuis, c'est l'appartenance (op. cit., 11).

En el pensamiento del personaje, esto debe entenderse como el deseo por ser único, en el sentido matemático señalado por la escritora Huston. Sin embargo, en la lógica de Ajar esto es imposible porque uno no puede evitar el hecho de "pertenecer". Pero ¿pertenencia respecto a qué? La lengua, pues ella es el "síntoma de pertenencia" al cual el narrador no puede sustraerse. Dicho de otro modo,

[...] tout le monde simule à qui mieux mieux, [...], et si vous ne simulez pas, vous êtes déclaré asocial, inadapté ou perturbé. [...]. C'est une vie simulée dans un monde complètement pseudo, [...]. (op. cit.: 12).

El sufrimiento del narrador, su gran "crisis de autenticidad" (op. cit.: 57) y la posterior huida de este "mundo pseudo", lo conducen a una delirante búsqueda de originalidad que deriva en un doble encierro. Por un lado, el encierro físico en un hospital psiquiátrico de Copenhague, donde el narrador se recluye en repetidas oportunidades. Por el otro, el refugio lingüístico que el narrador crea con la invención de una lengua propia. Notemos que ambos encierros son voluntarios y remiten a un deseo de protección:

Je m'étais mis d'accord avec Tonton Macoute que j'avais seulement trois semaines de clinique par an, et pas un jour de plus. C'était avant le Danemark, avant ma grande crise d'authenticité. Je n'avais donc

que trois semaines par an pour m'entraîner, regarder autour de moi, apprendre et me préparer. (op. cit., 57)

Je vous ai déjà dit ou peut-être pas, [...], que j'ai fait des études de linguistique, afin d'inventer une langue qui m'eut été tout à fait étrangère. Cela m'aurait permis de penser à l'abri des sources d'angoisse et des mots piégés, et des agressions intérieures et extérieures, avec preuves à l'appui. (op. cit., 34).

El sufrimiento del narrador es la consciencia que tiene sobre sí mismo y su origen: cree ser alguien *génétique* (op. cit., 176) y no original (en el sentido de auténtico) porque, como dijimos más arriba, afirma que los comienzos no existen. De ahí las obsesiones, por ejemplo, con su propia piel, fruto de una herencia (op. cit., 13) y, en consecuencia, percibida como ajena. También su obsesión con la lengua lo lleva a afirmar que

[...] il est faux de prétendre que les peuples et les personnes humaines se foutent sur la gueule parce qu'ils ne se comprennent pas. Ils se foutent sur la gueule parce qu'ils se comprennent (op. cit., 35).

El horror que siente Pavlowitch, su insistente reclamo por las formas originales que suponen, en efecto, un vacío primero, es la insoportable sensación de pertenencia al lenguaje a la que se refiere Bayard (op. cit.: 113). Esta pertenencia, agregamos, impide que Pavlowitch se exprese desde su peculiaridad. Siguiendo al crítico, si la lengua es una sola, en consecuencia las palabras ya no nos pertenecen y el riesgo que esto entraña es que nuestro pensamiento tampoco nos sea propio (op. cit.: 114). Entonces, luego de haber buscado refugio en la invención lingüística y por consejo de Tonton Macoute, Pavlowitch se vuelca a la ficción para protegerse del temor a no ser él mismo. Esto es, siguiendo la lógica del personaje, la escritura posibilitaría alejarse de esta existencia "heredada". Pero ¿cómo escribir con una lengua intentando sustraerse, vaya utopía, a ella misma para conservar nuestra "originalidad"? Por ello, entre el delirio de Pavlowitch, encontramos una acertada observación sobre el plagio: si todos compartimos la misma lengua, puesto que utilizamos las mismas letras del alfabeto, no es posible sostener la acusación de plagio que le envía Tonton Macoute con relación al robo del título *La Tendresse des pierres*; sólo se trataría de una "influencia recibida" (op. cit.: 143). (Recalquemos que detrás de la relación entre Tonton Macoute y su sobrino Pavlowitch la crítica ha leído un eco de la relación entre Romain Gary y su sobrino, quien aceptó jugar el rol de Émile Ajar).

A este temor se le agrega “la crisis de temas”, la mayoría ya tratados según el narrador (op. cit.,: 64), que acentúa entonces la necesidad de autenticidad:

J'avais besoin d'un sujet original. C'est là que j'ai eu pour la première fois l'idée de La vie devant soi. [...]. C'était un sujet en or. C'était un sujet à moi. C'était un sujet original. (op. cit.,: 65. Destacado en el original).

Con un guiño irónico para la crítica literaria, el narrador explica la originalidad del libro *La vie devant soi* gracias al tema de “la madre” y la lenta agonía antes de su muerte. La inquietud del narrador respecto a la ausencia de temas originales deja entrever una molestia que Gary sentía respecto a la crítica francesa y a su modo de leer:

Le critique vit dans une tribu et parle seulement des choses qu'il aime. Il veut que l'écrivain soit constant et cette constance est absente de mon œuvre. La critique littéraire française ne sait pas comment traiter une œuvre dans sa totalité. Ici [en France] vous êtes jugez non pas sur votre œuvre mais [...] sur les idées politiques. (“Les publics et la critique”. Destacado nuestro).

En *Pseudo* este malestar es indudable cuando el personaje Alyette recuerda, en un diálogo con Pavlowitch, sus ganas de escribir:

Je voulais parler de choses vraies. Mais les choses vraies, tu sais bien, on n'y a plus droit. C'est tabou. L'amour, l'enfant, la mère, le cœur... enfin, l'organe populaire, je veux dire, ça fait plouc. C'est mélo, misérabilisme, sensiblerie, sentiments, médiocrité, ce n'est pas de la littérature, quoi. Est ce n'est pas nouveau. C'est permanent, et le permanent c'est réac, parce que ça ne veut pas changer. Ce n'est pas original, [...]. Plus tu seras sincère, et plus on t'applaudira comme bidon. Plus tu diras la vérité et plus tu la cacheras, [...]. Vas-y. Écris. Publie. Tu ne risques pas d'être découvert. (op. cit.,: 66-67. Destacado en el original).

La escritura, a través del uso de la palabra, es el nuevo refugio de Pavlowitch junto con la adopción del seudónimo “Émile Ajar”:

[...] je m'exerçais pour le nouveau [contrat] à signer Émile Ajar, pour que ça fasse convaincant. Je signais et résignais, je n'arrivais plus à m'arrêter. Ça me fascinait. Simulateur, mythomane, parano et

maintenant, mégalomane. J'étais couvert. (op. cit.,: 81. Subrayado en el original).

En este juego absurdo, cuya regla principal consiste en huir de todo aquello que pueda limitarlo y encerrarlo, Pavlowitch inventa personajes sin cesar a fin de alejarse cada vez más de sí mismo (op. cit.,: 154) y de encontrar

[...] une fissure dans la réalité où il pourrait se réfugier, échapper ainsi à l'Inquisition intérieure (op. cit.,: 155).

La voluntad del narrador por dispersarse (de ahí la invención de varios personajes) y por conservar el anonimato lo convierten en una “obra colectiva”:

Je ne suis pas ambigu. Je suis héréditaire et cela veut dire à hue et à dia, pour me dérober à mes auteurs. Les gènes, ça suffit, comme inéluctable. Vous n'avez pas lu dans les journaux que je suis une œuvre collective? (op. cit.,: 137)

Pero cuando la máscara Ajar conquista una forma corporal, se convierte en otra amenaza más para Pavlowitch:

[...] la signature devenait de plus en plus ferme, de plus en plus à elle même pareille, identique, telle quelle, de plus en plus fixe. Il était là. Quelqu'un, une identité, un piège à vie, une présence d'absence, une infirmité, une difformité, une mutilation, qui prenait possession, qui devenait moi. Émile Ajar. Je m'étais incarné. J'étais figé, saisi, immobilisé, tenu, coïncé. J'étais, quoi. (op. cit.,: 81. Destacado en el original).

El deseo por ocultarse detrás de la máscara Ajar y por “dispersarse” entraña el peligro de que otros se adjudiquen la autoría de las obras de Pavlowitch. De ahí su decisión de dejar de esconderse pero siempre evitando que lo identifiquen ya que

[...] il ne s'agit pas d'être “récupéré” par la société, ce n'est pas la question. Ce qui existe c'est la récupération de soi-même à son propre profit. Non seulement ça existe, mais c'est même le véritable triomphe d'exister. (op. cit.,: 174. Comillas en el original).

En el triunfo de la existencia, el nombre “Ajar” ya no es necesario porque la escritura deja de ser un refugio para el protagonista. El abandono del seudónimo insinúa una escritura que se despliega no sólo como resguardo sino, por sobre todo, como la posibilidad continua del devenir. Uno escribe, entonces, para ser otro y no uno mismo:

J'avais oublié Ajar. Je savais que je n'en aurais plus besoin, que je n'écrirais plus jamais un autre livre, parce que je ne souffrais plus d'être moi-même. (op. cit., : 178)

Sin embargo, el proceso de “recuperación” se ve interrumpido cuando la prensa descubre la verdadera identidad del escritor y el “mito Ajar” empieza así a desmoronarse:

[...] ils avaient appris que j'étais authentique. Que ma mère était authentique. Que mon frère était authentique. Brusquement, je fus entouré de tous côtés d'authenticité. C'était la fin du camular, de la mystification. Ce n'était plus Queneau ou Aragon qui m'avaient écrit. On ne disait plus, comme on l'avait fait, que j'étais un ouvrage collectif, mais là, ils ont tort. (op. cit., : 181).

Ciertamente, lo que el escritor Pavlowitch persigue es la originalidad y la autenticidad a través de la lengua. En palabras del narrador,

[...] enlevez aux mots leur sérieux, leur creux et leur pseudo-pseudo et ils sont menacés de santé et de bonnes joues fraîches. Les mots ont horreur de la santé parce que ça les rend malades. (op. cit., : 49).

Estas palabras retoman aquellas emitidas en la entrevista, mencionada al comienzo, y que se refieren a ese “elemento de revuelta” que Romain Gary confiesa estar presente en toda obra suya (“L'écrivain”). Más que un elemento de revuelta, en *Pseudo* la lengua es la médula: a todas luces, Pavlowitch se condena a un juego absurdo cuando busca su originalidad, en el sentido de libertad, en la escritura y así poder escapar, paradójicamente, a la limitación sentida e impuesta por la lengua. Absurdo porque la regla principal del juego confunde fin y medio: evadirse y preservarse de esta lengua a través de la escritura cuya herramienta principal es, justamente, la lengua. Esta condena dejaría de ser absurda y se transformaría en una búsqueda realizada plenamente en la creencia de que la lengua no se apropia de nuestra identidad sino que la crea, compone y construye.

Bibliografía

Fuentes bibliográficas:

GARY, Romain

(1956), *Les racines du ciel*, Paris, Collection Folio, 2006.

(1975), *La vie devant soi*, Paris, Collection Folio, 2006.

(1976), *Pseudo*, Paris, Collection Folio, 2004.

BAYARD, Pierre

Il était deux fois Romain Gary, Paris, PUF, 1990.

HUSTON, Nancy

Tombeau de Romain Gary, Paris, Collection Babel, Actes Sud, 1995.

Fuentes sonoras

(entrevistas consultadas en la Bibliothèque Nationale de France):

BOURIN, André

Entretiens avec Romain Gary, France-Culture, Paris, 1969. Estas entrevistas, grabadas entre el 28 de mayo y el 19 de junio de 1969, se dividen en 10 partes cuyos títulos son:

Volumen 1. “Premier entretien”, “Guerre et Résistance”, “Le diplomate” (56 mn 51 s).

Volumen 2. “L'écrivain”, “La vie littéraire”, “Les publics et la critique” (58 mn 24 s).

Volumen 3. “Théâtre et cinéma”, “L'œuvre romanesque”, “9ème entretien” (53 mn 40 s).

Volumen 4. “En guise de bilan provisoire” (18 mn 24 s).

MASQUE ET TRAGÉDIE DANS LE ROMAN *EN SILENCE* (DANIEL ARSAND)

Teresa G. Minhot
Universidad Nacional de Rosario

Le récit commence par un court paragraphe où le tragique d'une existence se noue:
Sans manger ni boire, sans même s'accorder le moindre sommeil, il resta trois jours durant à observer la rivière en crue qui noyait son grand pré ainsi que le champ de seigle et le bas du champ de sarrasin. Lorsqu'elle se retira, enfin, il ne vit que boue et destruction destruction. Alors il se dit qu'il en avait assez [...]
Al'autonne la ferme d'Edgar Flétan et les terres qui en dépendaient furent vendues aux enchères (E.S., p. 13)

A partir de ce moment, la femme et les deux filles en bas âge de Flétan, de même que les dix-huit habitants du hameau "assistent impuissants, curieux et terrifiés à [son] étrange métamorphose". Cette métamorphose comporte une attitude où se mêlent indifférence et mépris à l'égard des autres et de la terre. Désormais cet homme changé apparaît comme le porteur d'un masque, son visage se fige, la parole déserte sa bouche, les gestes n'évoquent plus celui qu'il était.

Si l'un des symboles du masque est constitué par l'identification à un autre différent de soi, Edgar Flétan s'y applique jour et nuit. Nous saurons bientôt à travers les souvenirs d'Adelaïde, sa femme, qu'il y a eu dans la vie de son mari deux événements éprouvants: d'abord le suicide de son père qui s'est pendu à la suite de la mort de sa femme. Plus tard, lors de ses rencontres furtives avec Adelaïde, la seule femme de sa vie, une ruée de coups reçus de la part des frères de la jeune fille. Ceux-ci, après s'être acharnés sur lui, l'ont pendu par les pieds afin de lui rappeler la mort du père et lui infliger ainsi une dernière humiliation.

Il est évident que dans la formation de l'identité de cet homme la mort des parents, surtout celle du père, a opéré comme une structure menaçante.

Si, tel que l'affirme Freud, une activité psychique cherche à atteindre une identité de pensée et que justement la pensée n'est qu'un chemin dévié allant du souvenir-satisfaction à une répétition de celui-ci, le contraire, c'est à dire le souvenir douloureux, traumatisant, pousse à éviter sa réapparition. Chez ce jeune paysan, la construction identitaire porte les stigmates de ces événements perturbateurs à partir desquels, transformés en représentations ou pensée réprimée, ils ne peuvent aboutir à la conscience à force de se faire nier. Comment le passage peut-il s'opérer? A travers la parole déliée, libératrice, ce qui n'est pas le cas de Flétan. Après ces deux circonstances extrêmes, une transformation s'opère déjà, la plaie psychique ne disparaîtra jamais. Son moi cherche entre les deux groupes de pulsions fondamentales: l'une affirmative, de vie, reliée à Eros, l'autre, négative, destructrice, identifiée à Thanatos.

Marié un mois après l'attaque subi de la part des frères d'Adélaïde, il s'accroche à sa femme avec passion, une passion qu'il dispense aussi à sa terre. Mais sa compagne, cette sorte d'alter ego, décèle la face occultée de son mari au point d'éprouver la certitude de ce que chez les autres n'est qu'une simple appréhension: "elle épousait le fils d'un pendu dont on disait qu'il abrègerait son existence comme [...] son père. [...] Il était indubitable, pensait-elle, qu'il était né sous le signe d'un acte violent et définitif" (E.S., p.26)

Le ravage produit par l'inondation, ces eaux boueuses qu'il contemple trois jours durant, le confrontent à ce que Bachelard signale comme une image de la dissolution finale présentée dans l'inconscient selon la propre structure personnelle de chacun. Edgar laisse parler cette voix inconsciente et du coup, elle tait tout ce qui en lui s'était manifesté comme attachement à la vie: ses affections, ses habitudes, son travail. Il s'enferme dans un silence amer. Son mutisme exprime ainsi un évident désir d'en finir une fois pour toutes avec la réalité à laquelle il avait tenu, il s'applique désormais à une annihilation systématique des choses de sa vie de paysan. Le vide intérieur qu'il ressent se solidifie en un silence obstiné, incompréhensible pour les siens, mais c'est sa manière à lui de dire, de crier: "je ne suis plus celui que vous avez connu".

La vente de la ferme conclue en seize minutes, transforme sa propriété en un tas de pièces d'or contenues dans un petit sac. Par la suite, les Flétan partiront pour Roanne, la ville la plus proche, sur la Loire, "un symbole exclusif de l'avenir" derrière lequel sa femme soupçonne une chimère. Mais avant de quitter définitivement la propriété, l'homme accomplit un étrange rituel: il cloue dix-huit planches dans le sol, portant chacune le nom des habitants du hameau. Au pied de ces "dix-huit totems", il amoncelle tous les outils endommagés et les entoure de crottin avec quoi il veut

signifier que l'existence des autres se réduit à indigence et puanteur, dix-huit masques de gens vidés pour et par lui de toute substance existentielle. Après cela, la veille de leur départ, il tue son âne, le seul animal auquel il tenait et dont il ne garde que les quatre sabots, laissant la dépouille pendue aux planches-totems.

Après sa prise de décision et pendant des mois, non seulement il se retranche derrière son silence, mais il renonce à coucher avec sa femme, refus évident de tout appel érotique chez un être dont la pulsion de mort a pris le dessus. Cependant, il fait des efforts pour s'accrocher au rôle d'homme nouveau qu'il s'est composé; un jour, il prend sur ses genoux sa fille cadette Anne et rompt le silence pour évoquer le bel avenir de la petite en ville, il veut la convaincre qu'il faut croire et aimer croire. Mais Anne, celle qui ressemble en tout à son père, ne se laisse pas duper par ce masque d'homme heureux et confiant, elle devine, derrière cette avalanche verbale, deux évidences: "l'incurable maladie de son père et l'existence d'un pays où il est peu probable qu'on ira jamais.[...] Et puis papa sera demain ce qu'il est aujourd'hui- un pantin qui déteste les gens" (E.S., p.36). Elle a percé de son regard doué d'une certaine voyance, le fond de son géniteur et a découvert quelqu'un qui a perdu son vrai visage. Il n'y a que deux personnes capables de percer la vérité masquée, Anne et Adélaïde, ces deux autres à constituer presque une même chose avec l'homme.

La veille du départ, dans un sursaut de vie, Edgar éprouve le désir de posséder sa femme et l'entraîne dans l'obscurité, auprès de la rivière. Mais est-ce la voix secrète des eaux appelant l'autre caché dans l'inconscient qui a fait apparaître la vérité sur son visage? "la rivière était en lui, muette soudain, et malgré tout, sournoise et mortelle" Alors Adélaïde voit malgré ce visage rieur, tendre et heureux, l'autre, le vrai, et sur le premier regard se surimprime un "regard tragique". En un éclair la femme sait que l'homme qui la possède est un étranger, alors son désir et sa jouissance se figent. Découvert, scruté jusqu'au fond de lui-même par sa femme, il réagit avec colère et la bat brutalement après quoi le silence et la distance des corps se poursuivra dans leur nouvelle vie à Roanne. Maintenant le silence dresse un mur entre lui et sa famille, surtout entre lui et la cadette qui lui reprochera toute sa vie la mise à mort de l'âne rien qu'avec un regard accusateur.

Dans la ville, il ne fréquente que Cestes, un cousin enrichi de sa femme, mais bientôt, il se détourne de lui, las d'entendre des conseils sur la manière d'administrer son bien. Il déambule désœuvré, passe des heures dans des bistrots, rentre chez lui souvent saoul et s'enferme dans sa chambre étriquée où il dort toujours seul. Ayant brisé tout lien avec sa vie de paysan, un creux s'élargit chez lui, celui des mots non prononcés ayant trait à la terre, aux plantes, aux bêtes, aux outils, bref à sa propre vision du monde,

ils n'ont plus la même signification et celui qui traîne dans la ville n'est qu'un fantôme de l'autre laissé au bord des champs noyés. Et puis, si par hasard, il lui arrive de se référer à son métier d'avant, sa voix sonne faux, les mots ne s'appliquent pas à sa réalité. Flétan se renferme de plus en plus dans sa négation face à une nouvelle existence imposée à soi-même et à sa famille. Or la négation étant pour Lacan "la suprême déviance des figures de la mort", se traduit ici en ce refus à s'adapter aux circonstances, en cette lente dilapidation de son argent, en cette expérience d'exilé. Il a effacé en lui le paysan mais il n'a pas pu faire naître le citoyen, le masque l'a figé désormais dans un rôle neutre, passif, secondaire qui l'isole de tout et de tous.

Un soir Anne entre dans la chambre de son père malgré son interdiction et le surprend tout nu, cette fois dépourvu du plus ancestral des masques, les vêtements, la honte et la colère étouffent en lui tout autre sentiment. Quant à la fillette, son comportement fantasque devient par la suite de plus en plus étrange: elle se laisse aller à la révolte ou bien elle plonge dans l'indifférence pour tout ce qui ne fait partie de son univers habité de bêtes connues ou imaginées, dans des champs embaumants où elle se livre à des errances sans fin. Elle avait voulu se dédoubler en renard, mais un autre masque, celui du père hostile et railleur, l'avait fait désister de proclamer sa seconde nature.

Cependant, la nature réclame ses droits chez Flétan malgré le creux intérieur, une flamme subsiste en lui: l'amour de sa femme et de ses filles. En remettant à sa femme les dernières pièces de son bien, il ressent revenir le murmure de la vie, la force agissante, celle de sa volonté de vivre autrement, de vivre enfin. Plus que jamais il fait des efforts pour surmonter "la haine inouïe de son corps et l'attraction que la mort exerc[e] sur lui depuis toujours" (E.S., p. 120). Alors, il se remet à faire les gestes de l'amour, il oublie le regard d'Adélaïde au bord de la rivière et l'aime définitivement comme il l'aimera jusqu'à la fin de sa vie. Un regain d'énergie, un semblant de bonheur le pousse finalement à chercher un travail et il est embauché comme ouvrier couvreur. Ce métier lui permet de se lier d'amitié avec un jeune homme, Laurent, qu'il emmène à la maison où souvent sa femme, en compagnie de deux voisines vaque à son métier d'"effrangeuse" de châles. La rumeur grondante de la vie retourne aussi avec la musique du copain couvreur. Dans ces soirées d'été passées chez les Flétan, il y joue de sa flûte champêtre et Adélaïde se laisse parcourir par les sons qui font en elle "chant et plainte". Désormais, pendant leurs réunions la musique, langage universel de cette mélodie primordiale du plaisir et de la douleur, selon la pensée nietzschéenne, y trouvera toute sa valeur. La femme se laisse envahir par l'appel sonore d'un cœur qui n'est pas celui de son mari. Edgar, lui, se fait l'interprète des regards de l'autre et

du bouleversement d'Adélaïde. Mais si la musique peut affirmer la diversité multiple de la vie, si la force dionysiaque dont Laurent se fait écho avec sa flûte secoue ces hommes et ces femmes réunis par ces soirées chaudes, pour Flétan les regards échangés une seconde ont suffi pour lui rappeler le miroitement des eaux stagnantes sur ses anciennes terres. Il se retire dans sa chambre d'où il ressortira avec, de nouveau, ce visage qui préfigure le masque funéraire. Adélaïde, pour sa part, étonnée d'un sentiment nouveau surgi si spontanément, fait appel à la mémoire, fuit la répétition de la sensation de plaisir car elle sait qu'elle se double d'une souffrance bien plus profonde, "ce merveilleux et tragique périple de la passion", elle n'ose plus le refaire, alors elle interdit à l'ami qui a osé lui insinuer son amour de revenir chez elle.

Mais cette fois Edgar n'aura plus la force de surmonter une nouvelle perte, cette fois il cède totalement à la pulsion de mort et se laisse tomber du haut d'un toit. Dorénavant, sa chute poussera sa femme à s'enfermer dans son appartement et en elle-même en quête des souvenirs, gagnée de plus en plus par une passivité qui s'apparente à la mort.

Quant à Anne, de plus en plus dégoûtée de la vie, elle passera presque toutes ses journées chez Cestes, le cousin de sa mère, un homme qui, sa vie durant, a caché le drame de son homosexualité et la tragique disparition de l'homme aimé. Reclus, entouré de bêtes empaillées qu'il prépare et conserve de ses propres mains, il s'est composé un masque aux yeux des autres, il a vécu accroché à ce semblant d'identité jusqu'au jour où il libère plusieurs renards destinés à ses travaux et s'inflige des blessures afin que les bêtes finissent la tâche: il meurt parmi eux, sous le regard affolé d'Anne. Le masque a eu raison de ces deux hommes, lui et Edgar, il a dévoré en eux l'être vrai, au profit du vide ou de l'immobile.

Pour sa part, Anne, la rêveuse, dans l'impossibilité de vivre une autre existence, ayant perdu ces deux êtres aimés, cède à la pulsion destructrice, la voix de la conscience se fait de plus en plus faible au profit de celle de son inconscient. Peu à peu elle perd le contact avec la réalité, surtout après le jour où comme son père elle a voulu mettre fin à sa vie en se laissant aller à la dérive dans une barque, elle ne supportait plus de se bercer d'improbable, "de se meurtrir au découragement".

Dans ce roman il y a un détail qui n'est pas à dédaigner, la sonorité et la signification issues du mot "âne"; en effet, Flétan tue, avant de partir, l'âne qu'il aimait, le prénom porté par sa cadette est Anne et le nom de la ville où ils s'installent finit par cette syllabe: Ro-anne. Or la symbolique de cet animal l'apparente aux forces obscures, instinctives, voire sataniques; l'art de la Renaissance le peint comme symbole des états d'âme négatifs. Nous sommes donc amenés à conclure que des forces obscures préfigurées déjà par les eaux boueuses sur les terres de Flétan finissent par s'emparer

de cette famille après la mise à mort de l'âne dont l'homme emportera les sabots. Il faut remarquer que cette bête apparaît aussi dans la tradition chaldéenne comme le messager de la mort. En ce qui concerne Anne, elle semble incarner cette symbolique obscure par son désir de régression au stade animal, par ce lent abandon aux forces négatives de son moi. Quant à la ville, elle constitue l'espace autre, étranger, hostile auquel ne pourront s'adapter trois des quatre membres de cette famille. Espace piège où rien ne semble attacher à la vie, avec ses semblants de verdure naturelle. Sous le signe de l'âne, la trinité chthonienne représentée dans la trinité alchimique comme un monstre à trois têtes et évoquée par Jung, semble se manifester dans cette triade: bête, fille, ville.

En vain Flétan a voulu échapper aux forces obscures par le truchement du silence et du sacrifice, en vain il a cherché à endormir les voix intérieures qui telles des sirènes l'attiraient vers le néant, le voyage entrepris en guise de délivrance s'avère une quête échouée car l'agir, ce que Ricoeur appelle le fil conducteur de la conquête de soi, n'a aucune prise sur ces gens. "Pas de monde sans un moi qui s'y trouve et y agit", nous rappelle le philosophe. Ni affirmation de vie, ni énergie vers l'accomplissement d'un mandat fondamental: l'estime de soi comme condition première pour se tourner vers autrui manque chez Flétan, il s'est pris en haine depuis, peut-être, le suicide de son père préférant de suivre sa femme que de rester aux côtés du fils. Exposé aux limites que sont la souffrance et le conflit représenté par toute action, il a fini par céder à la pulsion destructrice. Autrui, ce secours de tout homme, n'est pas perçu par lui comme tel, il a sombré dans le danger de la mêmeté ou dans celui de l'étrangeté irréductible. Il a souhaité et construit ses rapports avec sa femme et sa fille sur une image spéculaire de lui-même, source d'un malentendu sans retour. Quant à l'amitié, sa capacité d'accueil, de dialogue et de reconnaissance de l'autre comme différent et complémentaire ne surgissent en lui que brièvement car par la suite, il s'enferme définitivement dans une dissymétrie insurmontable que le masque se chargera d'affirmer condamnant cet homme à un monde clos, sans aucune issue sur la vie. Ecrasé, paralysé, en lutte avec le monde des autres mais aussi avec son propre moi, vampirisé par son masque, n'ayant pu se soustraire à ce que Nietzsche appelle "le cercle empoisonné de la bonne ou de la mauvaise conscience", ou le "cercle vicieux cartésien" centré sur le moi et dénoncé par Ricoeur, Flétan trouve plus facile de se haïr que de s'oublier ou s'aimer. Ayant raté l'ouverture à l'autre et l'estime de soi, aucune authenticité n'étant pas possible, le faux semblant, l'une des expressions de la pulsion de mort a fini par l'emporter inéluctablement.

Note

Les sigles E.S. renvoient au roman *En silence* de Daniel Arsand.

Bibliographie

ARSAND, Daniel

En silence. Paris, Ed. Phébus, 2000.

CHEVALLIER, J. Gheerbrant

Dictionnaire des Symboles. Paris, Lafont-Jupiter, 1982

CIRIOT, Juan Eduardo

Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor 6º, edición 1985.

KOFMAN, Sarah

Nietzsche et la scène philosophique. Paris, Galilée, 2^{ème} ed., 1986.

KOGAN, Aida

Gaston Bachelard. Los poderes de lo imaginario. Buenos Aires, Hachette, 1979.

FONTENEAU, Françoise

La Ética del silencio. Wittgenstein y Lacan. Buenos Aires, Atuel, 2000.

RICOEUR, Paul

Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris, Seuil, 1986.

Revue: *Magazine Littéraire* N° 390

"Paul Ricoeur: morale, histoire, religion: une philosophie de l'existence".

LAS MÁSCARAS EN *LES LIASONS DANGEREUSES* DE CHODERLOS DE LACLOS

Claudia Moronell
Universidad Nacional de La Plata

La colección de cartas que conforman *Les Liasons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos responde a la tradición de la novela epistolar de fines del siglo XVII, de gran fecundidad en el siglo posterior y hasta principios del XIX. El género se había nutrido, por un lado, de la literatura llamada *de relación*, cartas de relatos y observaciones de viajes a países lejanos; y por otro, de un uso más íntimo de las cartas, ligado a la vida privada, que prolongaba el arte de la conversación y la galantería de las clases altas. Por otra parte, el género evolucionó de lo simple de una sola voz hasta una compleja polifonía como en la obra a la que nos referimos (1). Laclos manifiesta su deuda con las grandes novelas epistolares de la generación anterior en numerosas citas de la *Nouvelle Héloïse* o de *Clarisse* que hacen sus personajes, pero las variaciones que realiza este último en el tratamiento del instrumento epistolar presentan un particular interés.

Dentro de las características del género que señala Jean Rousset (2) encontramos que en la novela de cartas el personaje sustituye al autor ya que él mismo es el escritor, nadie habla por él y, aunque conoce su pasado, ignora su porvenir y escribe su vida a medida que la vive. De manera que se produce un borramiento del autor que deja el relato en manos de sus personajes y se desplaza hacia otro rol, el de organizador, de un material que debe disponer de cierta manera; esto hace que aparezca en primer plano el problema de la composición novelesca.

En el prefacio de *Les Liasons dangereuses* el redactor se presenta como editor de una correspondencia auténtica que le han encargado publicar. En su pseudo- trabajo editorial el redactor, con la intención de darle unidad dramática a la obra, ha ordenado el material, ha suprimido cartas poco significativas e introducido en otras algunas notas para explicar hechos anteriores. El autor del prefacio pretende hacer creer al lector que la finalidad de las cartas publicadas es la de advertir a las jóvenes inocentes sobre las costumbres y los hombres corruptos. Pero contradiciendo el prefacio, la anterior "Advertencia del editor" abre un juego entre verdad y apariencias o realidad y ficción y allí el presunto editor expresa su desconfianza acerca

de la autenticidad de las cartas que componen la obra y la juzga como pura ficción. Esta vacilación del autor entre la asunción y la denegación del prefacio, caracterizado como de “régimen ficcional” o lúdico (3), sumado a la ironía de las razones expuestas por el editor para dudar de la veracidad de los hechos expuestos tiñen tanto el prefacio como la advertencia de la sospecha de que no pretende ser tomado seriamente. El editor previene acerca de lo inverosímil que resultaría creer en la existencia de las malas costumbres que se describen en la obra

... dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de tous parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. (4)

Esta especie de artimaña del autor responde a la exigencia antinovelesca de la época, al desprestigio de la imaginación indiscreta y a la obligación que se impone la novela del siglo XVIII de presentar testimonio directo de la realidad. La forma epistolar se presenta, entonces, tanto para el autor como para el público, como una obra surgida no de la imaginación de un novelista, sino de personajes reales que han vivido lo que han escrito. Afirma Jean Rousset:

Bien entendu, c'est par fiction qu'on exclut le fictif, c'est pour mieux apparaître que le romancier se dissimule; ce n'est de sa part qu'une habilité de plus: il feint de s'abstenir pour opérer plus sûrement, il s'efface devant la réalité pour inventer une nouvelle réalité. Et le lecteur le sait bien, tout le monde le sait, mais il y a toujours dans la lecture, sous une forme variable, un consentement à l'illusion. (Rousset, 76)

Partiendo de los postulados de la novela de su tiempo: la seudoveracidad, la vesosimilitud y el alcance moral, Laclos los manipula de manera que estos códigos comunes apuntalen el pacto epistolar. (5)

Les Liasons dangereuses es, como lo ha señalado André Malraux (6), el relato de una intriga tanto en el sentido de organización de la ficción como en el de disposición de los engaños, “una arquitectura de mentiras”. La marquesa de Merteuil exhorta a su cómplice y ex amante, el vizconde de Valmont, a seducir a Cécile Volanges, una jovencita recién salida del convento, para vengarse por la ofensa del conde de Gercourt, otro de sus amantes y futuro marido de Cécile. Pero esta última, ama en secreto al caballero Danceny, su maestro de canto. En cuanto al vizconde de Valmont, él tiene a su vez un proyecto, seducir a una mujer casada, conocida por su devoción y su virtud, la presidenta Tourvel. Las acciones

emprendidas, paralelas al comienzo, van a yuxtaponerse, intrincarse y finalmente unificarse, en una dinámica donde el equilibrio de fuerzas de la pareja libertina es rápidamente desestabilizado porque su complicidad, convertida en rivalidad, va a mostrar que la marquesa es quien realmente conduce una especie de juego perverso, con reglas que se corresponden con sus deseos de conquista y de venganza. El contexto social de la novela es la aristocracia del *Ancien Régime*, ligada al mundo de las apariencias, la vanidad mundana, el ocio, el juego y el teatro.

Resulta sumamente interesante la indicación de Caroline Jacot Grappa acerca de una de las adaptaciones más famosas de la novela, la película de Stephen Frears “Las relaciones peligrosas”, cuya primera escena expone simbólicamente dos aspectos fundamentales de la novela encarnados en la pareja de libertinos preparándose para salir al teatro del mundo: el vizconde de Valmont protege su rostro con una máscara mientras empolvan su peluca, y en su casa la condesa de Merteuil, vestida de gala, observa cuidadosamente su arreglo. Aunque estos preparativos no aparecen al comienzo de la novela, la escena representa el primer plano que adquiere en la obra el cuidado de las apariencias. Numerosos personajes van a referirse a los vestidos, los zapatos, los peinados, el maquillaje, el colorete que usan las mujeres, las pelucas, en fin, todos los atavíos y las máscaras de una mundanidad vanidosa que se exhibe ante los demás ocultando con cuidado el verdadero rostro. A este motivo clásico se suma, en esta escena, el segundo aspecto para destacar que es el de la observación profunda de sí mismos y de los demás que realizan los personajes. Observación hiper minuciosa que permite conocer cómo todos los signos del rostro y del cuerpo denotan las variaciones de las emociones y los sentimientos, y cómo estos signos también se pueden fingir. Mme. de Merteuil frente al espejo representa la distancia “de sí a sí” (6), distanciamiento que es un modo específico del accionar de los libertinos de Laclos. Hay en ellos una obligación de observarse en profundidad y las faltas en este sentido se desmascaran sobre todo en la escritura.

Retomando el motivo clásico del ser y la apariencia, ligado al mundo del teatro, el uso de máscaras sociales se debe, justamente, a que la pareja libertina tiene plena conciencia de que actuar en sociedad es actuar en un escenario. Mme. de Merteuil sabe que para poder ejercer su libertad sexual siendo mujer, necesita representar bien su papel de viuda virtuosa y que el público le crea. Para Valmont, en cambio, la liberad no es el problema porque es hombre, noble y rico; su accionar es público, temido y tolerado, pero su vanidad exige que sus proezas sean aplaudidas por una sociedad a la que el Vizconde considera como *le grand théâtre* (Laclos, p.184) Valmont escribe a la marquesa refiriéndose a sus conquistas:

Si vous trouvez cette histoire plaisante, je ne vous en demande pas le secret. À présent que je m'en suis amusé, il est juste que le public ait son tour: (Laclos, Lettre 71, p. 190)

Au fait, n'y ai-je pas jouissances, privations, espoir, incertitude? Qu'a-t-on de plus sur un plus grand théâtre? des spectateurs? Hé! Laissez faire, ils ne me manqueront pas. S'ils ne me voient pas à l'ouvrage, je leur montrerai ma besogne faite; ils n'auront plus qu'à admirer et applaudir. (Laclos, Lettre 99, p.279)

La celebridad como seductor alcanzada por Valmont, que lo hizo deseable a los ojos de la marquesa, está enteramente ligada a su vanidad y es a la vez la medida de su valor, por lo tanto debe ser sostenida y acrecentada para acallar cualquier rivalidad; las empresas difíciles son las que sustentan las mejores famas, de allí que la conquista de la mujer devota que intenta resistirse sea para él una especie de misión. Una empresa plena de astucias y engaños, donde se ponen en juego toda clase de imposturas para lograr lo que en realidad desean tanto Valmont como la marquesa, dominar por el engaño o la seducción, o por ambos a la vez. Escribe el vizconde:

Elle veut que je sois "son ami". Mais moi, qui aime les méthodes nouvelles et difficiles je ne prétends pas l'en tenir quitte à si bon marché; et assurément je n'aurai pas pris tant de peine auprès d'elle pour terminer par une séduction ordinaire. Mon projet, au contraire, est qu'elle sente, qu'elle sente bien la valeur et l'étendue de chacun des sacrifices qu'elle me fera; de ne pas la conduire si vite, que le remords ne puisse la suivre; de faire expirer sa vertu dans une lente agonie; de la fixer sans cesse sur ce désolant spectacle; et de ne lui accorder le bonheur de m'avoir dans ses bras, qu'après l'avoir forcée à n'en plus dissimuler le désir. Au fait, je vaudrais bien peu si je ne vaudrais pas la peine d'être demandé. Et puis-je me venger moins d'une femme hautaine, qui semble rougir d'avouer qu'elle adore? (Laclos, Lettre 70, p. 185)

La novela epistolar, género privilegiado para la aprehensión de lo que le interesará al siglo XVIII: el despertar y las vibraciones de la sensibilidad, los caprichos de la emoción, permite al autor presentar a sus personajes en plena manipulación de las manifestaciones sensibles. Valmont, hábilmente, hace uso de las máscaras, para fingir los sentimientos y las adecuadas emociones que conmuevan a Mme. de Tourvel y la conduzcan hacia donde Valmont quiera.

J'eus soin d'avoir toute la soirée une douceur mélancolique qui me parut réussir assez bien, et sous laquelle je masquai l'impatience où j'étais de voir arriver l'heure qui devait me livrer le secret qu'on s'obstinait à me cacher. (Laclos, Lettre 44, p.129)

Compone su rostro, sus gestos y miradas, y cuando finalmente ella se ha entregado, el vizconde le escribe a la marquesa describiéndole el momento en que ha combinado sabiamente sus observaciones y sus máscaras:

Je me relevai alors; et gardant un moment le silence, je jetai sur elle, comme au hasard, des regards farouches qui, pour avoir l'air d'être égarés, n'en étaient pas moins clairvoyants et observateurs. Le maintien mal assuré, la respiration haute, la contraction de tous les muscles, les bras tremblants, et à demi élevés, tout me prouvait assez que l'effet était tel que j'avais voulu le produire. (Laclos, p.362)

La carta 81 es fundamental para la obra en varios aspectos ya que en ella Mme. de Merteuil relata la historia de su vida en sociedad, la de su aprendizaje en el conocimiento de sí misma y de los medios de los que se valió para vivir en el mundo haciendo uso de su entera libertad. Mucho de lo aprendido por ella consistió en ocultar sus verdaderos sentimientos y hacer variar su fisonomía de acuerdo con lo que deseaba fingir.

[...] j'essayai de guider les miens (les yeux) à mon gré; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir. Je me suis travaillée avec le même soin et plus de peine, pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre, sur ma physionomie, cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné. (Laclos, Lettre 81, p.222)

El ansia de saber, el deseo de instruirse en el conocimiento del hombre y luego, en su búsqueda del placer, es lo que ha marcado el camino de la marquesa quien se instruyó en los medios para despertar el amor y para fingirlo. Estudió en las novelas, en los filósofos y en los moralistas todo aquello que es conveniente saber y aquello que hay que decir y pensar para continuar siendo decente en sociedad. La diferencia con el vizconde es fundamentalmente de género, ella sacrifica su vanidad en pos de su felicidad, ya que es tan libre como Valmont, pero debe

simular, no puede ostentarlo como él. A su sed de conocimiento del ser humano le ha seguido la de dominación. Por eso convierte sus cartas en verdaderos procedimientos de actuación frente a cada destinatario. Estos procedimientos, que están dirigidos a la imposición de su voluntad y a la manipulación, se apoyan fundamentalmente en el uso de máscaras como una metodología. En este sentido, el lector asiste a la preparación de los artilugios, prácticamente participa de estos y a la vez se ve privilegiado pues realiza el desenmascaramiento. Dice Jean Rousset:

"Mme de Merteuil change de masque sous nos yeux selon qu'elle s'adresse à Valmont, à Cécile, ou à Mme. de Volanges: un visage par destinataire; grâce aux lettres successives, tous ses visages se dénoncent mutuellement". (Rousset, p. 95)

En otro sentido, la carta 81 es la que revela a la sociedad la conducta perversa de la libertina, la que produce el desenmascaramiento ante el mundo, cuando el caballero Danceny, quien ha recibido las cartas del agonizante Valmont, la hace pública y la carta circula de mano en mano. La escritura es, en esta novela epistolar, el lugar clave de la impostura, el lugar ideal donde los signos pueden representar falsamente lo que se piensa o lo que se siente. Uno de los rasgos de la complicidad de los libertinos es la manipulación de la escritura: en sus citas literarias manejan referencias comunes, como Rousseau, Richardson o el teatro de Racine; pero a menudo cambian el sentido de las citas o parodian los textos a los que hacen referencia. Diversos procedimientos de ironía hacen que muchas de las cartas puedan ser interpretadas en varios sentidos; si bien en algunas la ironía es evidente y el destinatario puede interpretar correctamente, hay otra clase de ironía o doble sentido dirigido a otros que no son los destinatarios de la carta, entre ellos el lector. Es el caso de la carta 48 de Valmont a la Presidenta Tourvel, una epístola amorosa, cuyas condiciones de escritura, durante una escabrosa infidelidad, se explicitan a la marquesa que recibe las dos cartas; todas las precisiones acerca del momento se cargan de ironía que desmiente y degrada el contenido apasionado de la carta, pues tanto la marquesa como el lector descifran el vocabulario libertino y reconocen el engaño en que cae la Presidenta que hace una lectura inocente de una escritura pervertida.

La riqueza de la novela de Laclos y su maestría en el uso del género residen no sólo en estas presencias simultáneas, ya que en las cartas está aquel que las leerá y lo que deberá responder, otro que opinará sobre lo escrito y a quien las cartas llegarán por vías diferentes, sino también en la compleja circulación de las epístolas: el lector es testigo de que éstas son

leídas también por aquellos a quienes no les son destinadas, ya sea porque las roban o porque las reciben en anexo junto a las respuestas. Los libertinos llegan por este medio, como el lector, a conocer todo, y así pueden prever lo que va a suceder y planificar sus pasos.

Ambos protagonistas son conscientes de las posibilidades de hipocresía de las que se benefician las cartas. La hipocresía está en la raíz del discurso de la marquesa, como lo expresa en la posdata de una carta en la que instruye a Cécile, donde le aconseja pulir su estilo infantil:

Je vois bien d'où cela vient; c'est que vous dites tout ce que vous pensez et rien de ce que vous ne pensez pas. Cela peut passer ainsi de vous à moi, qui devons n'avoir rien de caché l'une pour l'autre: mais avec tout le monde! avec votre Amant surtout! vous auriez toujours l'air d'une petite sottise. Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous: vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage. (Laclos, Lettre 05, p. 305)

La observación de la escritura de los otros, de los que son sinceros, que dicen en sus cartas lo que piensan y actúan según sus impulsos, permite a Valmont y a Mme. de Merteuil, quienes hábilmente ven lo que existe detrás de las palabras aparentemente sinceras, desenmascarar los sentimientos, ver más allá, tal como lo hacen con las actitudes o los gestos. La marquesa percibe el amor de Cécile por Danceny antes de que la joven misma lo sepa, el Vizconde comprende que es amado por Mme. de Tourvel, aun cuando ella escribe sólo en el lenguaje de la amistad.

Otra de las estrategias que ofrece la escritura es la transferencia de los discursos: la marquesa se apropia del discurso sentimental que desprecia, pero que domina a la perfección y lleva casi a la parodia, o del discurso de las mujeres de mundo pero virtuosas, en su correspondencia con Mme. de Volanges.

La escritura es también el escenario de la rivalidad de los libertinos y cuando ésta se profundiza se intensifica la conducta manipuladora, y la escritura se convierte en un campo de batalla. La marquesa ha descubierto sagazmente en las cartas de Valmont su enamoramiento y su conducta fuera de las reglas; le ha advertido tempranamente el peligro pero él lo ha ignorado. Entonces, Mme. de Merteuil, que había puesto a su reencuentro con Valmont el precio de la pérdida de la devota Mme. de Tourvel, propone al vizconde un modelo de carta de ruptura, que sabe que será fatal para la sensibilidad de su rival, y así logra que Valmont rompa con la mujer que lo ha enamorado y ésta enferme gravemente, presa de terribles crisis mentales.

Hemos visto de qué maneras se manifiesta en la novela de Laclos el vínculo con el teatro; está en la raíz misma del comportamiento de los personajes actuando para el gran público de la sociedad noble, que exige las máscaras sociales y donde las conductas humanas se vuelven espectáculo o visión teatral. También el teatro, en este caso la Comedia Italiana, es el escenario que elige el autor para que se produzca la venganza de la sociedad contra la marquesa, allí es donde es repudiada y despreciada; más tarde se dirá que su desenmascaramiento ha dado el lugar a su verdadero rostro, su belleza ha desaparecido, su rostro está desfigurado por la *petite vérole* y a la ruina moral y social le ha seguido la ruina económica. La marquesa huye del escenario de sus infamias dejándolo vacío pues después de las muertes de Valmont y Mme. de Tourvel, Danceny y Cécile, separados definitivamente, no volverán a aparecer en sociedad. El ciclo es cerrado por Mme. de Volanges, la mujer más enemiga del libertino declarado y la más engañada por la máscara de decencia de su pariente Merteuil, y la de inocencia de su hija. Esta última personifica la incapacidad de observar, de interpretar correctamente los signos del mundo, el sentido oculto de las cosas, cuya inocencia se ha unido tan naturalmente a la perversión, hábilmente conducida por los libertinos.

En resumen, el género epistolar contiene en *Les Liaisons dangereuses* el beneficio de un espacio favorecido para las funciones de la máscara en el teatro: por un lado, disfraz, pues los personajes fingen ser virtuosos, enamorados fieles o amigos discretos, y es así como componen meticulosamente toda actitud para lograr sus fines; otra de las funciones es la renuncia voluntaria a la expresión natural: para poder ser dueños de sí, los hombres y mujeres de la novela deben disimular u ocultar sus sentimientos o emociones, tal como lo aprende y lo pone en práctica la marquesa; los que no lo han aprendido son una presa fácil en el cruel juego de la sociedad. Por último, el distanciamiento que produce la máscara del verdadero ser es necesario para poder observarse a sí mismos y a los otros, para engañar mejor y prevenirse de los engaños. De alguna manera, la novela personifica tópicos de los escritores del siglo tales como

la voluntad de conocer y conocerse a sí mismos y de bucear en los sentimientos y en los mecanismos de la pasión.

Podemos agregar para concluir que el hecho de que los personajes abusen del disfraz, la ironía y la parodia en la escritura no significa que Laclos renuncie a la expresión de las ideas filosóficas difundidas en su siglo en torno a la crítica al fanatismo religioso, la confianza en la observación y en la experiencia sensible como punto de partida para conocerse y conocer al mundo, el análisis crítico de todas las instituciones y costumbres, la definición de una moral natural y la reformulación del vínculo social a partir

de la idea de libertad, pues es en este contexto moral e intelectual donde sitúa su novela. Pero no ha elegido para su expresión un personaje que exprese su punto de vista sino el procedimiento de un desenmascaramiento generalizado que lleva al desenlace. El proyecto fríamente metódico de los libertinos se deshace por la intervención desordenada de los sentimientos, el amor, los celos y la pasión, pero también la moral convencional se deja engañar por su falta de confianza en la naturaleza, y los austeros principios religiosos llevan a la muerte a la Presidenta.

Notas:

- (1) Véase JACOT GRAPA. Caroline. *Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos*. Paris, Gallimard, 1997, p. 24.
- (2) Véase ROUSSET. Jean. *Forme et signification*. Paris, Librairie José Corti, 1970.
- (3) Véase GENETTE. Gérard. *Seuils* Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 172.
- (4) LACLOS, Pierre Ambroise Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Éditions Gallimard, 1970. "Avertissement de l'Éditeur", p. 25. Todas las citas corresponden a esta edición.
- (5) JACOT GRAPA, Op. Cit.
- (6) MALRAUX, André. Préface de LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- (7) JACOT GRAPA, op. cit., p. 15.

Bibliografía

- LACLOS, Pierre Ambroise Choderlos de
Oeuvres Complètes. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1943.
- LACLOS, Pierre Ambroise Choderlos de
Les Liaisons dangereuses. Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- JACOT GRAPA, Caroline
Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos. Paris, Gallimard, 1997.
- ROUSSET, Jean
Forme et signification. Paris, Librairie José Corti, 1970.
- CHARTIER, Roger
Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Barcelona, Gedisa, 1995.
- PAVIS, Patrice
Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, Ediciones Paidós, 1980.

PARÍS Y SUS MÁSCARAS: DE LA RESTAURACIÓN AL SEGUNDO IMPERIO

Jorge Alberto Piris

Universidad Nacional de La Pampa.
IES N° 1 "Dra. Alicia M. de Justo", Bs. As.

La historia humana siempre ha mostrado a los estratos sociales bajos tratando de imitar a los superiores. En la *Poética*, Aristóteles ya señalaba que "la tragedia es imitación de hombres mejores que nosotros" (Capítulo 15). La épica antigua y los cantares de gesta medievales exaltan las hazañas de los héroes, pertenecientes a la aristocracia guerrera que detenta el poder. En la baja Edad Media, los burgueses comienzan a imitar a los nobles, tanto en sus formas de esparcimiento (caza, torneos) como en los rasgos más notables surgidos del *Código de Amor* y la poesía de los trovadores (cortesía, liberalidad). Así, por ejemplo, un poeta italiano que escribe en los primeros años del siglo XIV, Folgore da San Gimignano, tiene colecciones de sonetos dedicados a los días de la semana y a los meses del año, en los que expone a un gentil grupo de amigos un programa de diversión. Para febrero propone ir a cazar ciervos y jabalíes, y en mayo, con la primavera, hacer un torneo y romper astas y lanzas. Seguramente este programa nunca llegó a realizarse, pero mientras trabajaban sin descanso y atesoraban, los burgueses se complacían en pensar en esta forma de vida que propiciaba la liberalidad y se burlaba de la avaricia.

Cuando el emperador o el rey visitaba una ciudad, los burgueses armaban escenografías monumentales, hacían grandes desfiles y torneos, reiteraban su obediencia a la autoridad central y reclamaban autonomías particulares. Al respecto, son famosas las demostraciones efectuadas en 1526, en Sevilla, con motivo de la boda entre el emperador Carlos V e Isabel de Portugal. Y estas costumbres continuaron, ratificando la alianza entre la burguesía y la monarquía, a medida que la nobleza perdía poder y terminaba convirtiéndose en una corte al servicio de un rey absoluto. En *Rojo y Negro* presenciamos una de esas ceremonias. Un martes a la noche llega la noticia de que un rey arribaría a Verrières el domingo siguiente. "Apenas quedaba tiempo para hacer arreglar los uniformes que siete años antes habían servido, cuando pasó por allí un príncipe de sangre real" (p.

113). Julien es nombrado guardia de honor y asistimos a las disputas por los cargos y los honores entre los habitantes de esa pequeña ciudad.

Tras la Revolución Francesa y el período napoleónico, las ideas liberales sufren un retroceso en su plasmación histórica ante la Restauración monárquica. La revolución de 1830 y los episodios de 1848 muestran el intento de la burguesía por tomar el poder. Pese a que no logran su objetivo, este grupo social se va consolidando paulatinamente. La efímera República da lugar al Segundo Imperio luego del 2 de diciembre de 1851. Y llega la gran transformación de París. Se destruyen casas antiguas y barrios obreros para abrir grandes avenidas y boulevares y establecer una importante red cloacal. Georges Eugène Haussmann (1809-1891) es el artífice de este gran cambio. Zola detallará en *La ralea* los negociados, la corrupción, la especulación durante este proceso. La fortuna de Aristides Saccard aumenta considerablemente cuanto utiliza la información que obtiene de los diseños de las nuevas avenidas y realiza compras de inmuebles y maniobras para aumentar los valores de esos terrenos a expropiar.

Estamos en la época de expansión de la primera revolución industrial. Es necesario colocar la gran producción y para ello se crea la necesidad de la moda. Nacen las grandes tiendas, con locales que reproducen los grandes salones y muestran el lujo de la nobleza. Comienzan a aparecer, primero, dentro de las tiendas y luego en las calles, los grandes afiches de propaganda. Y para que hasta los más humildes puedan acceder a la mercadería, dan inicio a las liquidaciones de fin de temporada y las ventas en cuotas. La ciudad se ha transformado en un gran escenario y el burgués deberá “disfrazarse” para desempeñar su papel. La alta burguesía lo hará todos los días y varias veces por día. Los pobres, sólo los domingos. Tenemos ejemplos de esto en las obras de Balzac y Zola. En *Papa Goriot*, Balzac nos demuestra que la máscara vale más que el rostro, pues los huéspedes de la pensión Vauquer, acostumbrados a vestir una única ropa durante los días de semana, no reconocen a las hijas de Papa Goriot cuando vuelven con diferentes vestidos. Como el número se duplica, hacen fama de mujeriego al anciano: “—¡Y van cuatro! —dijeron la señora Vauquer y la obesa Silvia, que no reconocieron en aquella gran dama ningún vestigio de la joven vestida con sencillez la mañana en que había hecho su primera visita” (pp. 61-62). Algo similar ocurre con Eugenio de Rastignac cuando se compara con Máximo de Trailles:

En primer lugar, los hermosos y bien rizados cabellos rubios de Máximo le hicieron ver cuán horribles eran los suyos, y además, Máximo llevaba botas finas y limpias, mientras que las suyas, no obstante el cuidado del lustrabotas, se habían manchado un poco de barro. Finalmente, Máximo llevaba una levita que le estrechaba elegantemente el talle, mientras que Eugenio llevaba traje negro a las dos y media de la tarde (pp. 90-91).

Al ingresar, “Eugenio recibió la displicente mirada de los criados que le habían visto atravesar el patio a pie sin haber oído el ruido de un coche en la puerta” (p. 88). Al salir, Eugenio descubre la importancia de la máscara para vincularse con el alto mundo de París: “¿Puedo yo acaso frecuentar el mundo necesiéndose, como se necesita, cabriolé, botas lustradas, cadena de oro, guantes de gamo por la mañana, que cuestan seis francos, y guantes amarillos por la noche?” (p. 96).

La máscara, ese aspecto exterior por el que nos juzgan, sirve al autor para mostrar la decadencia de Papa Goriot. En pocos años, el protagonista reduce su pago de alquiler, gasta sus ropas, deja de usar joyas, despide al peluquero y enflaquece:

El buen fabricante de fideos, de setenta y dos años, que sólo representaba cuarenta, el burgués alegre y fresco cuyo atildado porte regocijaba a los transeúntes, y que tenía algo de joven en la sonrisa, parecía un septuagenario alelado, vacilante y amarillento (p. 63).

Hay dos momentos en los cuales la imaginación creadora de Balzac llevó a su máximo la hipocresía de la máscara, que se debe conservar pese a todo y en cualquier circunstancia. Uno de ellos es cuando Delfina, que está llorando al escuchar el relato de Eugenio sobre la agonía de su padre, frena su emoción: ““Voy a estar fea”, pensó. Y sus lágrimas se secaron” (p. 280). Y el otro, al final de la novela, cuando acompañan al cortejo fúnebre “dos coches cuyas portezuelas ostentaban las armas de la nobleza, pero que estaban vacíos” (p. 310).

Sabemos que Balzac creía en la “Fisiognomía” y admiraba a Gall y Lavater. En las primeras veinticinco páginas de su novela *La muchacha de los ojos de oro*, realiza una síntesis admirable de todas las clases sociales de París, impelidas por dos únicos motores: el oro y el placer. La población de París tiene “máscaras, máscaras y no rostros, máscaras de debilidad, máscaras de fuerza, máscaras de miseria, máscaras de alegría, de hipocresía” (p. 9). Y a través de sus máscaras describe al proletario, al fabricante, al obrero ahorrativo, al burgués, al artista, al rico. Así, por ejemplo:

El rostro de un artista siempre es exorbitante, siempre se encuentra por encima o por debajo de las líneas convenidas para lo que los imbéciles llaman la belleza ideal. ¿Qué potencia los destruye? La pasión. En París toda pasión se reduce a dos términos: oro y placer (p. 26).

En *La taberna*, Zola ridiculiza la moda de los pobres durante la boda de Gervasia, tanto en la mezcla de modas de las mujeres como en los

sombreros de los hombres (p. 43). Todos tienen alguna prenda buena que usan los domingos o para las grandes ocasiones. Coupeau usaba “zapatos de charol los domingos” (p. 27) y Gervasia y sus obreras “pasaban la noche para endomingar a todo el barrio” (p. 89). Cuando Gervasia sale a buscar a Coupeau para comenzar el banquete del día de su santa, acompañada por Virginia y Gouget, todos engalanados para la ocasión, causan la sorpresa general: “Los transeúntes se paraban para verlos pasar, tan joviales, tan risueños, endomingados en un día de trabajo” (p. 123).

Stendhal también muestra las máscaras que deben tomar los personajes para desempeñar un rol que sea socialmente aceptado. En *La Cartuja de Parma*, lo advertimos en las instrucciones que se le dan al joven Fabricio para no hacerse notar durante su exilio en Romañano (pp. 102-103) o para cursar sus estudios eclesiásticos en Nápoles (pp. 135-136). Y mucho después comprobamos que la actitud de Fabricio como predicador, que se emocionaba hasta las lágrimas y conmovía a su auditorio, era sólo una máscara, un recurso para que Clelia fuera a escucharlo y lo convocara. Al recibir su nota exclama: “¡Adiós predicaciones!” (p. 523).

Es en *Royo y Negro* donde mejor muestra y detalla Stendhal las distintas maneras en que los miembros de la sociedad se enmascaran para desempeñar los roles sociales. No se vive, se actúa. Y esto ocurre tanto en París, en gran escala, como en las capitales de provincia y en los pueblos, donde se reproducen, en menor medida, los vicios y las hipocresías de la gran ciudad.

Julien tiene otra forma de enmascararse: la de usar los discursos ajenos cuando no tiene confianza en la efectividad de sus palabras. Así, recita pasajes de la *Nueva Eloísa* para enamorar a Amanda Binet (p. 184) y a Mathilde (p. 375) o manda a la mariscala de Fervacques varias de las cincuenta y tres cartas de amor, escritas por Kalisky, que le habían sido facilitadas por el príncipe Korasoff. Como señal de su actuar hipócrita está la reiterada mención a su papel de Tartufo (v.g. pp. 476 y 478).

Resulta interesante la actitud del joven obispo de Agde, durante la visita del rey a la abadía de Bray-le-Haut para adorar las reliquias de San Clemente. Este joven, que sólo tiene unos pocos años más que Julien, practica las bendiciones frente a un espejo, con aspecto enfadado, y se preocupa por la forma de colocarse la mitra. Quiere hacer un buen papel frente al rey. Stendhal hace un comentario irónico sobre esta representación y su importancia política para impresionar al pueblo: “Hubo un *Te Deum*, oleadas de incienso, descargas infinitas de mosquetería y de artillería; los campesinos estaban ebrios de felicidad y de piedad. Una jornada semejante deshace la obra de cien periódicos jacobinos” (p. 122).

Zola es quien va a mostrar de mejor manera las transformaciones de París, las especulaciones y los negociados provocados por esa fiebre de

enriquecimiento, el lujo desenfrenado unido a la miseria. En *La ralea* trata especialmente el tema de las demoliciones para construir avenidas y boulevares y la transformación de París en los inicios del Segundo Imperio. En la descripción de uno de esos nuevos edificios, de estilo Napoleón III, “ese bastardo opulento de todos los estilos” (p. 19), aparecen las vidrieras de las grandes tiendas y el deseo de imitación del burgués:

En las noches de verano, [...] los paseantes del parque se detenían, miraban los cortinados de seda roja drapeados en las ventanas de la planta baja; y, a través de los vidrios tan amplios y claros que parecían los vidrios de los grandes negocios modernos colocados para exhibir afuera el fasto interior, esas familias de pequeños burgueses percibían trozos de muebles, puntas de telas, pedazos de cielorraso, de una riqueza deslumbrante cuya vista los dejaba clavados de admiración y envidia en medio de las avenidas (p. 19).

En *Naná*, el narrador nos informa de la costumbre de los propietarios de alquilar a bajo precio para atraer inquilinos a los nuevos barrios: “Ocupaba, en el bulevar Haussmann, el segundo piso de una casa nueva, cuyo propietario arrendaba las habitaciones a señoras solas, a fin de que le ‘secasen las paredes’” (p. 36).

Stendhal tiene la costumbre de aumentar o disminuir la edad para demostrar el estado de ánimo de sus personajes, de acuerdo con una fórmula sencilla: la felicidad hace más joven y los problemas envejecen. Zola, en cambio, lo hace con las ropas. Lo que envejece es no renovarlas, no estar a la moda:

La señora Sidonia tenía treinta y cinco años; pero se vestía con tal despreocupación, era tan poco mujer en sus maneras, que se le hubiera juzgado mucho más vieja. En verdad, no tenía edad. Llevaba un eterno vestido negro, gastado en los pliegues, ajado y descolorido por el uso, que recordaba esos trajes raídos de abogado de tribunal (p.53).

Así como en las novelas de Balzac adquiere gran importancia la figura de Gobseck, el usurero, pues todo gira alrededor del dinero; Zola nos muestra la relevancia de Worms, “el sastre genial ante el cual se ponían de rodillas las reinas del Segundo Imperio” (p. 91). Y adquiere toda su dimensión en la oración final, drástica, sorpresiva e irónica, con la que remata la novela: “El invierno siguiente, cuando Renée murió de una meningitis aguda, fue su padre quien pagó sus deudas. La cuenta de Worms ascendía a doscientos cincuenta y siete mil francos” (p. 260).

En *Naná*, uno de sus mayores éxitos editoriales, desenmascara sistemáticamente la hipocresía social. En las primeras páginas nos muestra a “una linda mujer, modestamente vestida” (p. 30), la señora Robert, y señala lo que significa la honestidad en el ambiente de la burguesía de París: “una mujer honesta que tenía un amante, no más y éste era siempre un hombre respetable” (ídem), pero que, con el correr de las páginas se convertirá en amante de otra mujer, la viciosa Satin (pp. 241 y 261).

Se complace, especialmente, en mostrar el vicio de los nobles, como el marqués de Chouard y el conde Muffat. Y demuestra la mascarada general de la sociedad al confrontar a estos nobles con los cómicos, cuando ellos acompañan al príncipe al camarín de Naná. El príncipe y los nobles aceptan un brindis y beben:

No se bromeaba ya; se estaba en la corte. Aquel mundo del teatro prolongaba el mundo real [...] /Naná/ hacía saludos convencidos y trataba a Bosc y a Prullière como a un soberano acompañado por su ministro. Y nadie reía de tan extraña mezcolanza, de ese verdadero príncipe, heredero de un trono, que bebía el champaña de un comiquillo, muy complacido en ese carnaval de los dioses, en esa mascarada de la dignidad real, en medio de un pueblo de camareras y de muchachas perdidas y de exhibidores de mujeres (p. 138).

Al contemplar este espectáculo, Satin “pensaba que las gentes *chic* no eran tan decentes como creía” (p. 139). Esto lo confirmará después, cuando ejerce la prostitución, y tiene cierto temor “porque los hombres más *come* (sic) *il faut* eran a veces los peores. Todo el barniz elegante desaparecía y la bestia se mostraba exigente en sus gustos monstruosos, refinando su perversión” (p. 255).

Para demostrar la decadencia de las clases superiores, Zola invierte el orden natural. Naná “daba el tono a la moda, y las grandes damas la imitaban” (p. 294). Su hotel tendrá todos los lujos, incluyendo un lacayo con librea: “En una palabra: todo el barniz y la corrección toda de un palacio de príncipe” (p. 298).

La máscara más terrible será el rostro descompuesto del cadáver de Naná. Tras describirlo minuciosamente, comenta:

Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos de sol, corrían como chorros de oro. Venus se descomponía. Parecía que el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, sobre las carroñas toleradas, ese fermento con que había emponzoñado a un pueblo, acababa de subírsele al rostro y lo había podrido” (p. 443).

En todo el período analizado, el ensueño de la máscara parisina se extiende a las provincias. Emma Bovary compra un plano de París “y con la punta del dedo hacía correrías por la capital, en el mapa” (p. 52). También se suscribe a revistas y está al tanto de lo que sucede en París: “Conocía las modas, las direcciones de los buenos modistos, los días de Bosque y los de Ópera” (ídem). Con una breve referencia, Flaubert pinta magistralmente el dualismo de la protagonista: “Deseaba a un mismo tiempo morir y residir en París” (p. 54).

Resulta evidente la intencionalidad de los escritores. No consideran lo que hacia fines del siglo señalaría con lucidez Marcel Schwob, que “La vida no está en lo general, sino en lo particular; el arte consiste en dar a lo particular la ilusión de lo general” (p. 40). Han querido dejar testimonio de la historia de las costumbres, las incongruencias sociales, la corrupción administrativa y la inmoralidad. Siguiendo los criterios científicos de la época, han estudiado la interacción de los distintos grupos sociales en su lucha por el prestigio, el placer y el poder. Sus personajes son prototípicos, ejemplares, pero no de las virtudes morales sino de los vicios y defectos que provoca el medio. Inducen a sus contemporáneos a tomar conciencia, para hacer las reformas necesarias, y a la posteridad, a reflexionar sobre sus propias máscaras.

Bibliografía

ARISTÓTELES

Poética. Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1972.

BALZAC, Honorato de

Papá Goriot. Prólogo de Manuel Peyrou. Traducción de Oscar Hermes Villordo. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1965.

BALZAC, Honorato de

La muchacha de los ojos de oro. Traducción de Vicky Palant. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.

FLAUBERT, Gustave

Madame Bovary. Estudio preliminar: Josefina Delgado. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, 2. Vol. (Biblioteca Básica Universal, 42-43).

SCHWOB, Marcel

El terror y la piedad. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

STENDHAL (Henri Beyle)

Rojo y Negro. Traducción de Aurora Martí. Barcelona, Bruguera, 1979.

STENDHAL (Henri Beyle)

La cartuja de Parma. Introducción de Carlos Pujol. Traducción y notas de Carlos Pujol y Tania De Bernúdez-Cañete. Barcelona, Planeta, 1992.

ZOLA, Emilio

La ralea. Estudio preliminar: Eduardo Romano. Traducción de Fina Wharshaver. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

ZOLA, Emilio

La taberna. Prólogo de Guy de Maupassant. México, D. F., Porrúa, 1995.

ZOLA, Emilio

Naná. Traducción de J. Zambrano. Barcelona, RBA, 2004.

REALIDAD, ILUSIÓN Y MÁSCARA EN ANDREI MAKINE

Ana M. Rossi

Universidad de Buenos Aires

La máscara se origina en tiempos remotos. Sus funciones primordiales eran sagradas, religiosas y simbólicas. Algunas de esas aplicaciones muestran el papel que juega la máscara como mediadora entre mundos antagonistas: lo visible y lo invisible, la vida y la muerte. De acuerdo con la perspectiva de Jean Louis Bédouin (1), lo que le permite desempeñar ese rol es el hecho de ser, esencialmente, un instrumento de *metamorfosis*. Las máscaras de danza, de ceremonias o de teatro operan transformaciones inmediatas, perceptibles y notorias; las máscaras funerarias son agentes de una metamorfosis invisible.

Todos tenemos cierta imagen de nosotros mismos. Aún cuando el espejo nos devuelva una imagen tranquilizadora con la que acostumbramos identificarnos, es válido preguntarnos si nuestra propia semblanza interna es real o es sólo la más verosímil. Esta imagen es, en cierto modo, una máscara tras la cual nos ocultamos de los otros y de nosotros mismos. Al reflexionar sobre este mecanismo, la construcción de una *imagen/simulacro* tan frecuente en el ser humano, Bédouin evoca un ensayo sociológico de Roger Caillois vinculado al estudio de los juegos. Caillois analiza los rasgos comunes de ciertas actividades regidas por el instinto de imitación, relacionándolas con el mimetismo de algunas especies animales. Esto lo lleva a ver inquietantes paralelos entre el reflejo animal y la conducta del hombre, y a considerar la actividad mimética humana como un impulso elemental. Bédouin concluye, entonces, que —en el fondo de sí— todo hombre advierte una fisura “entre el yo sobre el que reina y el doble que se le escapa” (Bédouin, op.cit.) y aunque el hombre no use máscara más que en contadas ocasiones, el simulacro sigue vigente. Por lo tanto, la máscara perdura como esa construcción ilusoria, que nos permite a veces salirnos de nosotros mismos, desearnos profundamente diferentes de lo que somos. El principio latente de la máscara implica no sólo el deseo de cambiar de forma sino también de naturaleza y avala la creencia en la posibilidad de esa transformación. Así el hombre se

busca bajo otras apariencias o rechaza toda apariencia para alcanzar lo desconocido.

El testamento francés de Andrei Makine es una espléndida novela cuyo narrador evoca desde la adultez –con una nostalgia y un lirismo intensos– los momentos más significativos de su niñez y adolescencia en una Rusia aún soviética. Las crisis, los aprendizajes y los sufrimientos de Aliocha, el narrador-protagonista, van perfilando los distintos rostros con que expresa y resuelve las tensiones que asaltan su existencia. Una existencia que transita entre dos mundos, el de su Rusia natal –real y concreto– y el de una Francia soñada y conocida a través de los relatos de Charlotte, su abuela materna. Y es ese chico frágil e imaginativo el que se irá “metamorfoseando”, continuamente asediado por dos mundos antagonistas: la realidad y la ilusión, lo cercano y lo distante, la fantasía y la rutina inmisericorde. Nuestra intención es analizar cómo funcionan en el texto esos mundos divergentes y ver en qué medida la máscara actúa como intermediaria en ciertos procesos de cambio protagonizados por los personajes centrales. Asumimos, entonces, la idea de máscara como imagen, como metáfora, como clave de lectura de algunos núcleos de sentido de la novela.

IDENTIDAD Y MÁSCARA

El narrador de *El testamento francés* es Aliocha, nacido en las estepas siberianas en la era posestalinista, nieto de Charlotte, una francesa que llegó a Rusia con su familia en los albores del siglo XX. Desde la adultez, la voz narrante –impregnada de melancolía– registra el vaivén de emociones y sentimientos ya sutiles, ya violentos y contradictorios de su niñez y su adolescencia, escindidas entre su origen ruso y su obsesión por la mítica Atlántida. Así denomina a Francia, un mundo evocado para él por su abuela Charlotte durante los inolvidables veraneos de su infancia en Saranza, enclavada en la estepa. Nace, de ese modo, en su interior esa sensación de extrañeza, que bautizará como “el injerto francés”. Esa diferencia que lo marca profundamente y que transfigura su realidad, escindiéndola, más tarde será rechazada por él. Con la llegada de la adolescencia vendrá la pérdida inesperada y casi sucesiva de ambos padres, y los descubrimientos desconcertantes y a veces dolorosos que acompañan esa edad tan vulnerable. La conjunción de todas estas circunstancias lo obliga a una serie de movimientos de adaptación, no siempre fáciles ni cómodos. Ciertos pensamientos lo perturban hondamente: “No podía mentirme a mí mismo, en la profunda maraña de *pensamientos sin máscara*, de confesiones sin rodeo –que me hacía a mí mismo– la desaparición de mis padres no había dejado heridas incurables”. (Makine: 1997, p. 171, el destacado es nuestro).

Pero a la vez afirma que observa la vida de ambos a través del vaho de las lágrimas, y que lo que lo conmueve, en verdad, es el pensar en una generación sufriente, que no disfrutó de su juventud. Al analizar la vida de sus padres, se despierta en él una ira imprevista hacia Charlotte, contra su sereno universo francés, contra el “el inútil refinamiento de aquel pasado imaginario”. Es entonces cuando siente emerger en él el amor por Rusia, una Rusia atravesada por la crueldad y la belleza, despiadada y única. Se entabla en su interior una lucha feroz entre la conciencia de su pertenencia de origen y el incómodo injerto francés. Entretanto el amor a Rusia representa un desgarramiento permanente; significa, entre otras cosas: “(...) llevar dentro de sí a todos los seres desfigurados por el dolor, los pueblos calcinados, los lagos helados llenos de cadáveres desnudos”. (Makine:1997, p.178).

Por eso es que Aliocha se dice que para amarla tal vez sea preciso “...arrancarse los ojos, taparse los oídos y renunciar a pensar...”. Es decir: asumir el vacío y la oquedad de esa suerte de máscara trágica que se calza y que encarna dolorosamente su identidad rusa recién descubierta. A pesar de la dureza de esa revelación, Aliocha cree que su nueva identidad

–así la llama– será para él la vida misma y que hará desaparecer la ilusión francesa para siempre. La identidad rusa, esa máscara sin ojos, oídos ni pensamientos, ese rictus doliente instalado en su alma, es el modo con el que intenta hacerse cargo de ese mundo apenas revelado que lo arrastra con brutal contundencia. Es también una máscara protectora que le permitirá mimetizarse con sus pares: “Fundirme en su rutina generosa y colectivista se me antojó de repente una luminosa solución”. (Makine: 1997).

Fundirse, despojarse de sí, vaciarse : verbos que conjugan la transición entre el pasado de la ensoñación francesa y la apremiante realidad soviética y la plasman en esa máscara, esa nueva identidad que provisoriamente sepulta el injerto francés bajo “la venturosa simplicidad de unos gestos ordenados : disparar, caminar en formación, comer en escudillas de aluminio la kacha de mijo”.

El narrador afirma haber logrado demostrar que su singularidad ha sido superada, que es como sus condiscípulos y llega a convertirse, para congraciarse con la “minisociedad escolar”, en lo que él mismo denomina “mediador”. Convierte su injerto francés (del que se cree curado) en una proteica materia narrativa, en una Francia exótica y divertida, fértil

cantera de relatos que adaptará al gusto de sus interlocutores. Con gesto de comediante, Aliocha modula sus cuentos franceses, modificándolos de acuerdo con los rasgos de sus destinatarios. Así habrá versiones distintas de un mismo tema según el clan de la clase al que pertenecen los oyentes: una para los proletarios, provenientes de familias obreras; otra para los “tejnars”, los aventajados en matemáticas, una última para la “intelligentsia”, la camarilla minoritaria, más cerrada y elitista.

Obsesionado por el tema de la máscara, Pirandello agrupó su teatro bajo el título de *Maschere nude*. En la obra pirandelliana, la máscara es el símbolo del proceso que impregna toda existencia humana: una ardua negociación entre la imagen externa —el rostro que se ofrece a la mirada de los otros— y la interna, el rostro que creemos tener. Para el dramaturgo italiano la vida es, por naturaleza, lábil, contradictoria, juego de apariencias, contraste entre máscara y rostro. La metáfora de la máscara en Pirandello expresa la dicotomía entre la vida que fluye, que es cambiante y la forma que la fija y detiene. La forma en que nos fijamos o en que nos fijan los demás diseña nuestra máscara. El espejo distorsionante de la conciencia ajena nos refleja en mil imágenes desiguales. Mientras contemplamos las sucesivas transformaciones de Aliocha adolescente, es inevitable el recuerdo de ciertas ideas pirandellianas. Por ejemplo, cuando en un tramo de su ensayo *L'umorismo* (2), dice lo siguiente:

Le forme, in cui cerchiamo di arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali acui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo animo, e che è la vita in noi, il flusso continua indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente... (Pirandello: 1920, p. 120).

Poética mezcla de *bildungsroman* con autoficción, la novela de Makine centra su dinámica narrativa en la búsqueda de la propia identidad. En este sentido, interesa el rastreo de esas formas, de esas máscaras fugaces que forja el narrador en su intento de relacionarse con los otros o de conocerse a sí mismo. Advirtiendo las dosis de mentira que tiñen las historias del muchacho, su amigo Pachka, un chico algo excéntrico y salvaje, le reprocha esas máscaras que adopta: “A esta panda de hipócritas la tienes encandilada. ¡ Se les cae la baba con tus cuentos chinos!” (Makine: 1997, p.191)

Este episodio de tono pirandelliano, en el que cada clan de la clase ve al narrador tal como él desea mostrarse, mientras que su amigo —más cercano a su rostro íntimo— percibe el enmascaramiento, funciona como una *mise en abîme* de uno de los tramos finales del relato. En ese momento, el protagonista, ya dedicado a la escritura, debe inventar una construcción ilusoria: un supuesto traductor del ruso para sus obras escritas en francés, estrategia que utiliza para vencer el rechazo inicial de los editores en París, adonde recalca finalmente. Los editores lo consideran “un ruso raro al que se le daba por escribir en francés”, con ironía el narrador comenta: “(...) si de niño me veía obligado a disimular el injerto francés, ahora me echaban en cara mi idiosincrasia rusa”. (Makine: 1997, p.263).

A causa de su ardid, sus libros originalmente escritos en francés — falsamente presentados como traducidos del ruso— se apretujan entre los de Nabokov y Lermontov, en un estante dedicado a la literatura de Europa del Este. Máscaras, simulacros, mistificaciones, mutaciones que puntúan el trayecto del narrador hacia el ejercicio de la literatura. Como declara Pirandello en el fragmento que citamos antes, nuestra formas ficticias se derrumban a veces, pulverizadas por el flujo de la existencia. Pero en *El testamento francés*, la dicotomía pirandelliana vida/forma se resuelve finalmente en la aceptación de la diferencia —“la maldición francorrusa”—, y en la asunción de la posibilidad real de vivir la armonía a través de la palabra, preservando la consonancia misteriosa de los instantes eternos a través de la escritura: “...Vivir teniendo esa belleza como ideal, eso me gustaría poder hacer... Esa armonía no es ilusoria. Es real, y ante ella siento la necesidad de la palabra...” (Makine : 1997, p.274).

Notas

BÉDOUIN, J. L., *Les Masques*, Paris, PUF, 1961.
PIRANDELLO, L., *L'umorismo*, Firenze, Battistelli, 1920 (2ª ed.)

Bibliografía

BÉDOUIN, J. L.
Les Masques, Paris, PUF, 1961.
MAKINE, A.
Le testament français, Paris, Mercure de France, 1995.
MAKINE, A.
El testamento francés, Buenos Aires, Tusquets, 1997.
PIRANDELLO, L.,
L'umorismo, Firenze, Battistelli, 1920 (2ª ed.).

LAS MÁSCARAS Y EL TIEMPO. LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

Silvia Solas

Universidad Nacional de La Plata

Adoro escribir textos para imágenes (...) Lo que en el fondo me gusta es la relación de la imagen y la escritura, que es una relación muy difícil, aunque por lo mismo ofrece verdaderas alegrías creadoras, así como antiguamente a los poetas les gustaba trabajar problemas difíciles de versificación.

Esta reflexión corresponde a la respuesta de Roland Barthes ante la pregunta de su entrevistador acerca del lugar de la fotografía en su trabajo. (*El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI, p. 304). Considero que es, asimismo, un buen punto de partida para esta exposición que intentará adentrarse en algunos aspectos del arte de la palabra –la literatura– y el de la imagen –pintura, fotografía–.

La lógica nos ha enseñado que la verdad sólo se predica de los enunciados; sin embargo, Cézanne declaraba buscar “la verdad en pintura”, pues la imagen pictórica es la manifestación de aquello “que piensan nuestros ojos”. Derrida ha hecho de esta declaración el título de un libro en el que reflexiona, con su particular perspectiva, en las posibilidades de la imagen pictórica en este terreno y parte de la presentación de un personaje imaginario que se presentase ante nosotros proclamando “Me interesa el idioma en pintura”. (*La verdad en pintura*, Paidós, 2001).

Así, –dado que comparto la apreciación sobre el interés que puede potencialmente tener la relación entre la escritura y la imagen– intentaré explorar la presencia de la máscara –una figura plenamente ligada a la expresión artística– en la literatura y en la fotografía, respecto de aquello que creo es una de sus significaciones más profundas: su vinculación con el tiempo. Recortaré el posible recorrido del tema sobre la obra de dos exponentes del arte literario y del arte fotográfico que considero esclarecedores para esta cuestión: *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y algunas fotografías de Diane Arbus.

Me propongo, en particular, mostrar cómo la secuencia del baile de máscaras proustiana constituye una síntesis de la problemática crucial de la literatura, estrechamente ligada con el tiempo: la expresión de su posibilidad y de su imposibilidad. Ambas dadas a la vez y ambas signadas por la figura de la máscara: la máscara que un artista cruel y destructor pinta en los rostros de sus criaturas y aquéllas que el escritor debe inventarse para darle pelea; porque, ¿qué otra cosa que un conjunto de máscaras de sí mismo y de su vida es la ficción?

De igual modo intentaré poner en paralelo esta escena de literatura con las manifestaciones de otra artista de la máscara: las fotografías de Diane Arbus que ha tomado como principales modelos de buena parte de su producción fotográfica a seres que presentan una apariencia deformada, fantasmal, es decir, enmascarada.

Pretendo demostrar, en suma, que el arte nos muestra máscaras, no como ocultación o veladura de la realidad, sino, por el contrario, como único medio de hacer tangible ciertas aristas de esa realidad, de otro modo inaccesibles.

LAS MÁSCARAS DEL TIEMPO VERSUS LAS MÁSCARAS DEL ARTE

El héroe ya ha ingresado a la sala de la última reunión social de los Guermantes de *En busca del tiempo perdido*. Acaba de tener la experiencia capital de la desigualdad de los adoquines de la entrada, que lo ha transportado súbitamente a la catedral de San Marcos, a la Venecia visitada con su madre tiempo atrás. Ésta se suma a las experiencias de la magdalena y el sabor del té de las tardes en Combray, de las primeras páginas, a la rugosidad de la servilleta en la antesala de la fiesta, que trae las sensaciones del pasado en el hotel de Balbec y al sonido de la cucharita sobre la taza que lo traslada de inmediato a un viejo paseo en tren en que un empleado golpeaba la rueda con un martillo para su arreglo (*El tiempo recuperado*, Op. Cit., p. 172-3).

La conjunción de todas estas reminiscencias ha convencido a nuestro personaje de su vocación: contra todas las dudas sobre su capacidad de escritor, ahora ha comprendido que debe ponerse a escribir. Sólo la literatura podrá salvar todas esas vivencias del olvido; es decir, del paso del tiempo. Sin embargo,

(...) en cuanto entré al salón grande, aunque me mantuviese siempre firme, en el punto en que estaba el proyecto que acababa de formar, se produjo un efecto teatral que iba a elevar contra mi iniciativa la más grande de las objeciones. (M. Proust, *El tiempo recuperado*, p. 223).

Esta última escena de la *Recherche*, la fiesta en lo de los Guermantes, se nos aparece con una doble faceta: es el marco sobre el cual el héroe descubre la posibilidad de contrarrestar el efecto destructor del tiempo a través del arte, más concretamente de la literatura, y a la vez, oficia de telón de fondo del descubrimiento del mayor riesgo para no poder concretar tal empresa: precisamente, el tiempo; es decir, la muerte.

Así, una reunión tal, asume en su constitución ficcional, el papel de símbolo de la lucha y a la vez de la impotencia del hombre por vencer al único enemigo que sabe de antemano no podrá, finalmente, vencer. Como "marionetas en un guiñol", los personajes que se entrecruzan en ella se disfrazan y visten máscaras en una suerte de baile, macabro y casi alucinado, en el cual el héroe, mero espectador en un principio, asume que también él es protagonista:

(...) cada cual parecía haberse compuesto una caracterización, generalmente empolvada y que los cambiaba por completo (...) Llevado a ese grado, el arte del disfraz se hace algo más, es una transformación. (...) la misma dificultad que descubría en ubicar el nombre necesario en todos los rostros parecía compartida por todas las personas que advertían el mío (...) (M. Proust, Op. Cit., p. 223).

La relación con el tiempo es conflictiva. La experiencia que tenemos del transcurso de los acontecimientos es una vivencia subjetiva sujeta a las variaciones de los yoos distintos que somos. Por lo que las personas se nos aparecen con "disfraces" que no esperábamos, ya que las imágenes que guardábamos de ellas se mantienen estáticas contra la dinámica transformadora del tiempo. Somos como muñecos andantes guiados por los hilos de un artista macabro, como los personajes de la fiesta proustiana:

Un guiñol de muñecos sumergido en los colores inmatériaes de los años, de muñecos que exteriorizaban el Tiempo, el Tiempo que de costumbre no es visible, que para serlo busca cuerpos y dondequiera los halle, se apodera de ellos para enseñar a través de ellos su linterna mágica. (M. Proust, Op. Cit., p. 227)

Y en verdad, lo que realmente experimentamos, cuando nos enfrentamos a esos fantasmas, es al tiempo mismo que sólo se hace visible, pero paulatinamente, a través de sus creaciones bufonescas, sus máscaras:

No había advertido ese mal que ofuscaba mi vista y que no era otro que una de las máscaras del Tiempo, que éste le aplicara a la cara del

marqués, pero poco a poco y espesándolo tan progresivamente que la marquesa nada había visto (M. Proust, *Op. Cit.*, p. 236)

Somos, en fin, seres travestidos por el paso de los años. El creador de esa transformación es un cabal artista que modela y pinta los rostros como un pintor cubista, “agregándole cuadrados y hexágonos” (M. Proust, *Op. Cit.*, p. 240), yuxtaponiendo distintas imágenes y, finalmente intercambiando a los propios protagonistas del cuadro: Gilberta es también su madre, Odette, un poco su marido, Saint Loup. La vieja Sra. de Verdurin es ahora la princesa de Guermantes. Odette es a la vez todas las mujeres que ha sido: la dama de rosa, Miss Sacripant, la Sra. de Swann, la Sra. de Forcheville. Bloch es el compañero judío de la adolescencia del héroe, pero también un renombrado escritor que ha modelado su apariencia al estilo inglés.

Si el futuro escritor decide poner manos a su obra es, fundamentalmente, para intentar algo de perduración. Y para vencer la fuerza destructiva del tiempo debe empuñar las mismas armas. Debe crear las máscaras artísticas que equilibren las máscaras temporales. Por eso la novela termina con estas palabras:

Si por lo menos me quedaba el tiempo suficiente para llevar a cabo mi obra, no dejaría de señalarla con el sello de ese Tiempo, cuya idea se me imponía con tanta fuerza en este día y describiría los hombres, aunque eso debiese hacerlos parecer seres monstruosos, como que ocuparan en el Tiempo un lugar mucho más considerable que el tan restringido que les reservan en el espacio; un lugar, por el contrario, prolongado más allá de toda medida, ya que tocan simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, épocas vividas por ellos, tan distantes —entre las cuales han venido a ubicarse tantos días— en el Tiempo. (M. Proust, *Op. Cit.*, p. 346)

LAS MÁSCARAS DE LA ANORMALIDAD Y LAS MÁSCARAS FOTOGRÁFICAS

Diane Arbus nace en 1923. A los dieciocho años se casa con un fotógrafo con quien se inicia en el arte de la fotografía y juntos trabajan en publicidad y en tomas para publicaciones sobre moda. Sin embargo, lo que buscaban en la fotografía era otra cosa. Según su biógrafa, Patricia Bosworth, Arbus había declamado: “Quiero fotografiar lo que es maligno” (*Diane Arbus*. Editorial Circe [fragmentos on-line: www.analitica.com])

Un texto literario, *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, y un film de 1932, *Freaks (La parada de los monstruos)* de Tod Browning, despertarán en Arbus su inclinación artística.

No hace falta destacar el componente de ensoñación y de disfraz que envuelve las aventuras del personaje de Carroll. En cuanto a la película de Browning, lo que nos presenta son los seres que se mantenían como marginados sociales: deformes, enanos, siamesas, todo un conjunto de personajes que bien podrían llenar los escenarios de circo o los desfiles de un carnaval. Se trata de una suerte de poética terrorífica que pone en cuestión nuestra concepción de la belleza y traspasa al plano protagónico a quienes eran confinados al ocultamiento; es decir, muestra las máscaras.

Una imagen de 1968, *Familia sobre el césped un domingo en Westchester*, muestra una pareja que muy apaciblemente descansa al sol en un parque hogareño. Es la muestra de un cierto encierro o mundo prefabricado, sin alteraciones ni infortunios en el que solo hay lugar para experiencias confortables. La sola confrontación de esta imagen con los complejos acontecimientos sociales de esos años basta para sustentar que lo que esta fotografía muestra es la máscara —en el sentido de velo— con la que suelen cubrirse las realidades que no podemos manejar.

Otra foto de familia, *Gigante judío en casa con sus padres en el Bronx*, tomada en Nueva York en 1970, parece aludir a la desmesura, en el mismo seno de un hogar. Que el hogar sea judío se relaciona con el propio origen de la artista, quien en sus primeros años ignora que tal condición pueda convertirse en un motivo de sufrimiento:

No sabía que era judía cuando era una cría. ¡No sabía que era desafortunado serlo! Como me crié en una ciudad judía y en una familia judía, y como mi padre era un judío rico y yo iba a un colegio judío, adquirí un firme sentido de irrealidad. Lo único que sentía era mi sensación de irrealidad (Diane Arbus, *Op. Cit.*)

Luego, observamos una fotografía denominada *Sin título 7* (del año 1971) que congela la imagen de unos internados en un hospicio para enfermos mentales haciendo un trencito. El que lleva la delantera tiene puesto un antifaz. Aquí la máscara es concreta, puesta sin intermediaciones interpretativas. Todo parece un juego. ¿Es un juego?

Las máscaras de Arbus son la contracara de las máscaras que la sociedad impone a quienes no considera dignos de ser vistos: los que resultan desfigurados por distintos males como malformaciones, enfermedades mentales, accidentes. Pero también aquellos que son marginados o sumidos en la indiferencia y cuya apariencia está enmascarada por las marcas del tiempo. En particular, la fotografía *Mujer enmascarada en silla de ruedas*, de 1970, es singularmente demostrativa al respecto. Como su título lo indica, se trata de una mujer que parece no poder trasladarse por sus propios

medios y que genera la casi seguridad de que se trata de una mujer vieja. Tal vez el detalle que más colabora a dar esta sensación es que lleva puesta una careta de bruja que resalta tres componentes aunados en esta imagen: irrealidad, fealdad y vejez. Tres, por decir así, antivalores de nuestra cultura, tan proclive a fomentar la realidad, la belleza y la juventud.

Esta foto es una síntesis de lo que se considera anormal. Para ponerlo de relieve, la fotógrafa ha recurrido a lo que François Soulages estima lo elemental de una fotografía: la puesta en escena (*Estética de la fotografía*, La Marca, 2005). Ha sentado a su personaje en una silla de ruedas y la ha investido con una máscara repulsiva. Ese ornamento redundante, que completa un sentido particular en esa manifestación visual, puede leerse como una réplica o contrapropuesta a las máscaras invisibles que se gestan para ocultar, precisamente, lo que aquí sí se muestra.

CONCLUSIÓN

Los fantoches proustianos que juegan su baile imperceptible intentan superar el desgaste temporal. La ficción ha puesto sus propias máscaras al servicio de la recuperación del tiempo perdido. Así, en un extenso recorrido de siete libros, veremos ir y venir personajes enrolados en un perspectivismo cuasi pictórico que ofrece escorzos diversos, incluso encontrados, de las más variadas facetas de estos muñecos fantasmales, nunca definidos, indeterminados y carnavalescos. En ellos nos leeremos a nosotros mismos.

Las fotografías de Arbus, en paralelo, han recurrido a las máscaras también para contrarrestar el efecto del tiempo. Ellas tienen algo de la perdurabilidad de la que carecen nuestras experiencias.

Todas estas máscaras del arte están allí para mostrar, por contraste, lo que de otro modo es casi invisible: nuestra fugacidad.

Bibliografía

Fuentes bibliográficas:

PROUST, Marcel

À la recherche du temps perdu, Paris, Pléiade, 1987-98. Versión española de Santiago Rueda, 1995.

SOULAGES, François

Estética de la fotografía, Buenos Aires, La Marca, 2005.

BARTHES, Roland

La chambre claire, Paris, Cahiers du cinéma, 1980. Versión española de Paidós, 1982.

BARTHES, Roland

El grano de la voz, entrevistas 1962-1980, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

DERRIDA, Jaques

La verdad en pintura, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Fuentes electrónicas:

TIRADO, José

“Freaks o el augurio de la modernidad” en <http://www.gcocities.com/canalcine2/html/>

MURCIA, Marisela

“Diane Arbus” en www.analitica.com

**LA MÁSCARA: UNA POLÍTICA TITULAR
EN *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*
DE MARCEL PROUST**

Beatriz Vegh

Universidad de la República (Uruguay)

Los estudios genéticos, que de un modo regular e intensivo en las últimas décadas, examinan la obra de Proust en sus diversos manuscritos, copias mecanografiadas, pruebas corregidas y agregados –además de las famosas “paperoles”– que se fueron superponiendo a través de los trece años que duró la composición de *A la recherche du temps perdu*¹ (1909-1922) dan cuenta de la complejidad que encierra la edición de cualquiera de sus volúmenes, pero muy especialmente de los tres últimos, los más trabajados, revisados e inconclusos de su obra.

A través de esa incesante reescritura con su proliferación de variantes y modificaciones, puede llamar la atención la permanencia del título, o mejor dicho, del subtítulo “Le Bal de têtes” / “El baile de máscaras” con el que Proust designa el último episodio de su novela a través de sus distintos estados desde los primeros borradores de 1909 hasta las versiones y relecturas finales en los años 1920-22. Se ha dicho que la política de lo literario consiste en desplegar “un nuevo régimen de adecuación entre la significancia de las palabras y la visibilidad de las cosas” (Rancière 24). Dado que esa política de adecuación es en Proust, como se sabe, reconocida y declaradamente analogizante, quizá valga la pena detenerse aquí a examinar brevemente, por una parte, el recorrido genético de esta permanencia titular que privilegia la imagen y la noción analógica de *máscara* –punto de reflexión dentro de lo literario francés en este encuentro–, y por la otra, entre las tantas y complejas implicancias narrativas de esta centralidad titular, la modulación socio-política que en ella destaca el realizador chileno Raoul Ruiz en su film *El tiempo recobrado* (1999), como deriva lectora cinematográfica del episodio.

En narratología, de acuerdo a las conocidas propuestas formalistas de Gérard Genette, el título es un paratexto y, como tal, un discurso de acompañamiento respecto al texto al que refiere. Genette subraya la importancia sobre todo pragmática –aunque no solamente– que este

“umbral”, esta “zona no solo de transición sino de *transacción*”, adquiere con frecuencia, importancia a no desestimar a la hora de examinar, analizar o interpretar el texto que se alberga o funciona bajo ese título (7-8, énfasis del autor). En el caso que nos ocupa –Un bal de têtes / Un baile de máscaras– el consejo narratológico genettiano parece ser especialmente pertinente, por la razón de permanencia evocada, y para seguirlo comenzaremos por tomar el mencionado camino de los estudios genéticos que han examinado el episodio de la *Recherche*² así designado.

Recordemos algunas fechas: publicación del primer volumen de la *Recherche* en 1913, muerte de Proust en 1922, publicación póstuma en 1927 del *Temps retrouvé*, séptimo y último volumen de la novela, donde figura el baile de máscaras. Pero, en el Cuaderno 51, último cuaderno del *Contre Sainte-Beuve* (el libro que abandona en 1909 para comenzar la *Recherche*), ya hay un narrador –innominado en esa etapa de la redacción– convidado a una “soirée” en casa de la princesa de Guermantes, donde se reencuentra con personas conocidas tiempo atrás. El narrador del Cuaderno 51, que se llamará Marcel en la *Recherche*, queda sorprendido en el transcurso de la reunión, ya que:

il semblait bien qu'ils fussent tous sinon costumés du moins grîmés, poudrés; je reconnaissais bien tout le monde mais comme dans un rêve, ou dans un bal 'de têtes'” (Recherche, Esquisse XLI.1, IV, 874).

En francés, el sintagma nominal “un bal de têtes” subraya el proceso de maquillaje atento y cuidadoso que logra esconder el rostro detrás de una nueva apariencia, de una nueva *tête*, especialmente concebida para engalanar una cena o, como aquí, un baile.³ Se trata, según indica el diccionario, de “une tête grîmée et parée pour se divertir” (Le Grand Robert). En castellano entonces, máscara, o, mejor aun, mascarita, si queremos subrayar la connotación de diversión, festiva y carnavalesca, que posee el término *tête* en la acepción elegida por Proust como título de su episodio y término de comparación en el manuscrito del Cuaderno 51. Pero en su texto, como vimos, el simil remite a los rostros marcados por el tiempo. Ya en 1909 entonces, el autor de la *Recherche* juega la carta de la “enantiológia” (*enantios*=contrario) como discurso narrativo privilegiado de su poética novelesca,⁴ al utilizar el sintagma “bal de têtes” para designar a la vez la velada mundana y el registro de las transformaciones despiadadas del tiempo, un divertimento y un drama. La analogía opera como elemento semántico y retórico que propone una nueva adecuación (de contrarios) entre la significancia de las palabras –el simil en cuestión– y la visibilidad de las cosas –los deterioros causados por el tiempo–, y que el desarrollo posterior de su novela se encargará de narrativizar con la minucia y eficacia conocidas.

Esta temprana versión del Bal de têtes, anterior a la *Recherche*, explica por qué, en agosto de 1909, Proust escribe a su buena amiga y excelente confidente Madame Straus: “Je viens de commencer –et de finir– tout un long livre” (cit. en *Recherche* IV, 1146). En su carta a Mme. Straus, se está refiriendo a que, en la fecha de ese intercambio epistolar, el proyecto de concluir su novela con un episodio evocador de la fuga del tiempo tematizado y metaforizado en un baile de máscaras ya existía. El episodio será retomado y amplificado en los cuadernos 26 y 51 del *Temps retrouvé*, a fines de 1910 y en 1911,⁵ donde ya se tratará de una “matinée”, como en el texto definitivo que conocemos, y no de una soirée, como en el Cuaderno 51 del *Sainte-Beuve* de 1909, aunque siempre en casa de la princesa de Guermantes.⁶

O sea que el título “Bal de têtes” y el término y la noción de máscara festiva a los que remite, casi veinte años antes de la publicación del volumen que encierra el episodio, se encuentran bien implantados en la construcción narrativa proustiana desde su génesis. Cabe señalar que el subtítulo o la designación de “Bal de têtes” que Proust utiliza para hablar en sus borradores, su correspondencia y sus notas del episodio, no figura en el manuscrito final y por lo tanto no figura en la versión impresa del *Temps retrouvé*. Se conserva, en cambio, en distintos paratextos autorales y críticos, figurando, por ejemplo, como subtítulo de la sección final, en el Resumen de este volumen a cargo de Pierre-Edmond Robert (*Recherche* IV, 1489). Este sintagma titular de la *Recherche* parece tener un estatus semejante al de los títulos homéricos dados por Joyce a los diferentes capítulos de *Ulyses*, retirados luego para la versión impresa, pero subyacentes desde siempre y hasta ahora a su lectura. En ambos casos, desde una muy conciente y voluntaria marginalidad paratextual por parte de sus respectivos autores, estos títulos potencializan toda una línea de lectura de las respectivas novelas. En el caso de Proust, desde la obviedad misma del término “máscara” como metáfora del trabajo paciente e implacable del tiempo que vuelve irreconocibles a las personas, hasta que, en su relato, el momento epifánico de la anagnórisis, por breve y efímero que sea, se presente como signo y momento de lucidez perceptiva e interpretativa.

En la reunión Guermantes del *Temps retrouvé* de 1927, detrás de sus respectivas máscaras, a Marcel le es difícil reconocer, no sólo al anfitrión, el príncipe de Guermantes, sino a muchos de sus invitados, viejos conocidos de Combray, de Balbec, o de París. Sólo después de un penoso trabajo de desciframiento, Marcel logra deconstruir la “tête” de muchos de ellos y superar la irreconocibilidad que es función de la máscara. Así sucede con Rachel, por ejemplo, la idolatrada amante de Saint-Loup, a la que Marcel sólo reconocerá cuando Bloch pronuncia su nombre. Y cuando un invitado lo enfrenta a un viejo camarada de liceo, el momento de la anagnórisis se

demora, y finalmente llega, pero muy parcialmente y solo mientras dura el efecto de la risa de su antiguo amigo:

Le rire cessa, j'aurais bien voulu reconnaître mon ami mais, comme dans l'Odyssée Ulysse s'élançant sur sa mère morte, comme un spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même spontanément émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami. (IV 523)

El reconocimiento es incompleto, fragmentario, efímero, y el pasaje proustiano subraya su dramatismo mediante una triada analógica que se va sin embargo desdramatizando por la gradual desjerarquización de los comparantes: Ulises, espiritista, visitante de una exposición. La pertenencia del pasaje al contexto titular de un “bal de têtes”, que da estatus de mascarita al tan difícilmente reconocible amigo de Marcel, desdramatiza también de algún modo esta escena de reconocimiento / desconocimiento que adquiere por momentos ribetes de grotesco.

En el juego dicotómico máscara/mascarita, la acepción del término máscara emparentada con la rigidez de la muerte, de uso frecuente en los retratos de la “matinée” Guermantes, se verbaliza en comparación con la estatuaría griega en el célebre pasaje de la Berma,⁷ el avatar proustiano de Sarah Bernhardt:

Rien dans la figure de la Berma ne rappelait plus celle dont la photographie m'avait un soir de mi-carême, tant troublé. La Berma avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Erechtéion qu'elle avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres. (IV, 575-6)

En ánimo de contraponer la máscara cuasi mortuoria y trágica de la Berma a otras invitadas de la “matinée” que se presentan al lector dentro del registro de la levedad y el humor, nos volvemos aquí a la lectura filmica que hace Raoul Ruiz en su *Tiempo recobrado* del personaje de Mme. de Farcy, una entre tantos invitados a la reunión que cierra la *Recherche*.

Gracias a los estudios genéticos ya mencionados se sabe que, con la irrupción de la guerra en 1914, la lista de 500 invitados a la gran reunión

mundana del príncipe y la princesa de Guermantes en su casa de la elegante Avenue du Bois, sufrirá modificaciones. La muerte de Saint Loup, por ejemplo, víctima de la guerra en la novela, se lee como homenaje ficcional a la muerte muy real de su amigo Bertrand de Fénélon en el frente de batalla el 17 de diciembre de 1914 (*Recherche IV*, Notice 1159). Y en versiones de la “matinée” anteriores a la guerra hay reflexiones en torno al chauvinismo francés que desaparecen en el manuscrito definitivo, consideradas seguramente por Proust como inconvenientes en el contexto de la guerra y la inmediata posguerra.

La escena de la “matinée” entonces modifica su libreto y revisa su elenco tomando en cuenta los sucesos de la actualidad nacional. La ficción se socializa, se historiza, crea un espacio de diálogo con el contexto de su autor, un París en guerra, políticamente militarizado y convulsionado. La figura de la máscara, que recorre todo el episodio, emblemática en el título, ahora privado y autoral, de “Bal de têtes”, también afecta, más allá de los individuos, lo social y lo político y tiene en cuenta las mutaciones en ambos terrenos. Una de esas mutaciones, se puede leer en el relato encarnada en dos personajes, femeninos y estadounidenses, que deambulan en los aristocráticos salones Guermantes: Mme. de Farcy y una amiga de Bloch a la que el relato no se preocupa por nombrar. Mme de Farcy es una americana casada con un aristócrata francés de segundo orden, oscura relación de los Forcheville; la amiga de Bloch (también de Oriane de Guermantes que se ha dado a las relaciones fuera de su casta) es una mujer joven “charmante [...] intelligente”, muy recientemente llegada a Francia. Ambas marcan una diferencia, social y política, una nueva extranjería en los ámbitos mundanos parisinos durante la primera guerra mundial. Son personajes si se quiere secundarios,⁸ y su aparición ocupa pocas líneas de la novela, pero en su film, Raoul Ruiz subrayará su importancia. Para la amiga de Bloch: “Les dîners, les fêtes mondaines étaient une sorte d'école Berlitz”. Curiosa e inquisitiva, se informa, con unos y con otros, acerca de linajes, apellidos, parentescos, acontecimientos mundanos y, nos dice Marcel, “la conversation avec elle était agréable” (IV, 539-41). Al mismo tiempo el narrador reflexiona sobre la movilidad mental de la joven americana que se opone a la mirada de Marcel y su mundo generacional cuya manera

“de prendre le cliché de cet univers mouvant, entraîné par le Temps, l'immobilise au contraire” (IV, 542).

En la descripción del rostro envejecido de la Berma, en el pasaje anteriormente citado, la máscara del Tiempo deforma el rostro por petrificación. Este proceso también afecta la mirada que, sobre la realidad social y política,

tiene el mundo Guermantes incluido Marcel. El texto subraya esta suerte de máscara por petrificación mental ("cliché", "immobilise"), antinómica respecto a la mirada móvil, por decirlo así, de la americana amiga de Bloch. Marcel establece un diálogo con ella, a pesar de "cette différence entre nos deux vocabulaires" (IV, 542), a pesar de las realidades generacionales, sociales y geo-políticas tan dispares entre sus dos mundos. La figura del Otro social y su ajenidad se hace sentir y Marcel comenta:

"[la conversation avec elle] m'était rendue difficile par ce que ce n'était pas seulement le nom de mon interlocutrice qui était nouveau pour moi, mais celui d'un grand nombre de personnes dont elle me parla et qui formaient actuellement le fond de la société" (IV, 541, mi énfasis).

La presencia estadounidense, dibujada en la novela con cierta comicidad, parece haber interesado especialmente al chileno Ruiz a la hora de realizar y co-libretar el *Temps retrouvé*. Quizá por haber sido buen conocedor en la vida real de presencias estadounidenses en ámbitos sudamericanos, cuando dejó Chile en 1973, después de la caída del Presidente Salvador Allende.

En el film, Ruiz funde en un solo personaje, que aparece en el elenco de los créditos como Mme de Farcy, los dos personajes femeninos estadounidenses mencionados. Y la actuación la confía a un conocido nombre dentro del medio filmico y teatral francés (actriz fetiche de varios films de Eric Rohmer, estudioso de subjetividades femeninas en el cine): Arielle Dombasle. Esta elección de reparto, que otorga de por sí relevancia al papel, muestra el juego de Ruiz, decidido a destacar el personaje, acentuando en su presentación, la veta de comicidad que son marcas de éste como de otros momentos del episodio. Y así vemos a la americana de Proust en el film de Ruiz, como una muy profesionalizada periodista en funciones, papel y lápiz en mano, tomando apuntes de esta reunión de un mundo en vías de desaparición donde ya, en la novela y en el film, se retratan los prolegómenos del complejo mundo de posguerra.

La creación del personaje de Mme de Farcy como una "estudiosa" de las máscaras o de las mascaritas del salón Guermantes en la "matinée" permiten a Proust con sus palabras, y a Ruiz con sus imágenes de lector visualizar dentro de una nueva adecuación literaria y cinematográfica uno de los roles de Estados Unidos que ella representa: el de observadora de una sociedad crepuscular en el contexto de las nuevas políticas mundiales. En ambos casos, novela y film, el personaje se propone al lector o al espectador desde la comicidad, la ironía, o el grotesco que le otorga a la escena el marco de ese bal de têtes / baile de máscaras, título que desde siempre moduló la fiesta final de la *Recherche* en casa del príncipe de Guermantes.

Notas

- 1 De ahora en adelante la *Recherche*.
- 2 Aquí, el de los genetistas Pierre Louis Rey, Brian Rogers, Pierre-Edmond Robert y Jacques Robichez que presentan, establecen y anotan el texto de *Le temps retrouvé* en el volumen IV de la edición Yves Tadié de la *Recherche* para la colección La Pléiade de la editorial Gallimard (1989).
- 3 En la redacción final de la escena Proust va a utilizar el sintagma verbal "*se faire une tête*" donde "*tête*" tiene este mismo sentido: "*Au premier moment je ne compris pas [...] pourquoi chacun semblait 's'être fait une tête', généralement poudrée et qui les changeait complètement*" (*Recherche* IV, 499).
- 4 En un sentido similar, Barthes hablará de un discurso de la inversión generalizado y fundacional en la poética de la *Recherche* en "Une idée de recherche", *Le bruissement de la langue*, 307-312.
- 5 Para la versión del "Bal de têtes" de 1911 ver Esquisse XL1.2 (*Recherche* IV, 877-900).
- 6 Como en la versión definitiva, en esta "matinée", escrita en 1910-11, el baile de máscaras ya se encuentra inmediatamente precedido del pasaje titulado "Adoración perpetua", en honor a Ruskin y a su religión de la belleza, con la conocida serie de signos reveladores (adoquín y Venecia, cuchara y fila de árboles, servilleta y Balbec, libro y Combray) que llevan al narrador a explicitar una poética en su volumen final.
- 7 Precisamente este pasaje es citado parcialmente como ejemplo de uso del término *máscara* en el artículo correspondiente del Grand Robert.
- 8 Ni el nombre de Mme de Farcy ni la mención de la americana amiga de Bloch figuran en el Resumen del episodio para la Pléiade de 1989.

Bibliografía

BARTHES, Roland

"Une idée de recherche". *Le bruissement de la langue*. París, Seuil, 1984.

GENETTE, Gérard

Seuils. París, Seuil, 1987.

PROUST, Marcel

À la recherche du temps perdu - Vol. I a IV. París: Gallimard (Col. La Pléiade). Yves Tadié (ed). 1987-1989.

RANCIÈRE, Jacques

Politique de la littérature. París: Galilée, 2007.

**UNIVOCIDAD, AMBIGÜEDAD Y ACUMULACIÓN.
NOTAS SOBRE LA REPRESENTACIÓN LITERARIA
DEL CUERPO EN LAS OBRAS DE
FRANÇOIS RABELAIS Y FRANCISCO DE QUEVEDO**

Susana G. Artal

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Universidad de Buenos Aires

El objetivo de esta comunicación es presentar algunas observaciones acerca de la representación literaria del cuerpo humano en las obras de François Rabelais y de Francisco de Quevedo y, en particular, acerca del funcionamiento del sistema de imágenes que, en trabajos anteriores, he denominado deshumanizantes, es decir, aquellas en las que el cuerpo humano es total o parcialmente asociado con elementos no humanos (Artal, 1996a y 1996b). Pese a que la más superficial de las lecturas permite corroborar la frecuencia con que ambos autores recurren a imágenes de este tipo, reiteradamente señaladas por la crítica, no han sido aún objeto de un análisis particularizado. En efecto, las valiosas observaciones aportadas acerca de este procedimiento no se inscriben en trabajos consagrados a describir ese sistema específico de imágenes sino que lo incluyen dentro de objetivos más generales.¹

La importancia de estudiar más profundamente estas imágenes como sistema no reside solo en la frecuencia con que son empleadas sino también en el hecho de que ofrecen una perspectiva privilegiada para observar cómo en las obras de estos autores se operan síntesis brillantes entre su vasta formación cultural de base humanista y el legado de la cultura cómica popular.

1. ENTRE EL MICROCOSMOS Y EL CARNAVAL

Como sabemos –y las artes plásticas tal vez sean el campo en que esto se manifiesta de una manera más notoria– durante el Renacimiento la visión del cuerpo humano cambia radicalmente. En el ámbito de la “cultura letrada”, la filosofía, tal como ha señalado Wilhelm Windelband (1970, 321), abandona a la teología el campo de la indagación de lo suprasensible, para

centrarse en una indagación de lo sensible dominada por la reactualización de la doctrina estoica de la analogía entre micro y macrocosmos. El cuerpo del hombre, mundo menor, refleja la armonía del cosmos y, por ende, las intenciones divinas. Entender el cuerpo es pues la vía para entender el universo. Esto explica la importancia que la “cultura letrada” de la época otorga a la medicina y el consiguiente auge de los estudios y tratados al respecto. En el caso específico de Rabelais, la importancia de esto es obvia, ya que fue médico y uno de los primeros en efectuar, por ejemplo, una disección pública en Francia.

En el terreno de la cultura cómica popular, la importancia del cuerpo es también primordial. Como ha señalado Mijail Bajtin (1970) en su tesis sobre Rabelais, las imágenes de lo que él denomina cultura carnalesca, que obedecen a la mecánica del “rebajamiento” de todo lo ideal o abstracto al plano de lo material y corporal, buscan revalorizar, afirmar de manera hiperbólica la vida corporal y material del hombre y expresar la unidad del cuerpo y el cosmos.

Las imágenes deshumanizantes, en las que el cuerpo o una de sus partes se asocia con un elemento no humano, plasman claramente esa asimilación del cuerpo y el cosmos que no sólo es patrimonio de la cultura cómica popular, sino que al mismo tiempo se corresponde, en el campo de la “cultura letrada”, con la reactualización de la doctrina del microcosmos. De ese modo, estas imágenes traducen como fenómeno estético —y más específicamente, en el plano literario— un movimiento más amplio del pensamiento de la época, en el cual la búsqueda de semejanzas y analogías se afirma nada menos que como el medio de interpretación del mundo natural.

2. ENTRE LA UNIVOCIDAD Y LA AMBIGÜEDAD

Al proponer una clasificación de este sistema (Artal, 1996a y 1996b), señalé que es preciso distinguir en primer lugar las imágenes como *Frère Jan les reguardoit de cousté, comme un chien qui emporte un plumail* (*Quart Livre*, 717)², en las que el término humano (que en adelante denominaré A) y el no humano (que denominaré B) están explícitamente mencionados, y aquellas en las que B funciona *in absentia*, por ejemplo, *Frère Jan hennissoit du bout du nez* (*QL*, 764), donde el término no humano “caballo” está aludido. Esta diferencia elemental permite observar una de las líneas de tensión del sistema de representación sustentado en la analogía: la que se tiende entre los polos de la univocidad y la ambigüedad en la asociación deshumanizante.

Una asociación es unívoca cuando los términos relacionados en la i.d. quedan perfectamente determinados y es, por el contrario, ambigua cuando el segundo término de la relación queda indeterminado. En las i.d.

del primer grupo, el lector no tiene duda alguna acerca de cuáles son los términos relacionados en la imagen (en el ejemplo que empleamos más arriba, *Frère Jean* y “perro”). La distancia entre ambos términos podrá ser mayor o menor —y de acuerdo con esto la asociación resultará más o menos sorpresiva— pero A y B están perfectamente identificados. Si bien la imagen nos convoca a realizar un “salto”, a tender un puente que puede ser incluso inesperado y vincular objetos absolutamente alejados en la realidad, nos proporciona como datos tanto el punto de partida como el punto de llegada de ese “salto”. En general, la relación entre estos términos se sustenta en una analogía que tiene por base elementos representables a partir de nuestra experiencia sensorial: similitudes, en la mayoría de los casos, visuales. Cuando se nos dice que Panurge *estoit eximé comme un haran sorot* (*P*, 27) o que el licenciado Cabra “era un clérigo cerbatana” (*B*, I, 3, 99), podemos correlacionar las imágenes visuales de ambos objetos, a partir de nuestra experiencia empírica.

En las imágenes en que el término no humano no está mencionado sino que funciona *in absentia*, la situación cambia porque la alusión a B puede ser en estos casos más o menos unívoca. En ejemplos como *Frère Jan hennissoit du bout du nez* (*QL*, 764), o cuando leemos que para remediar el hambre *abaye l'estomach* (*TL*, 419), el elemento no humano, pese a estar ausente, queda perfectamente determinado, ya que los verbos *abayer* (*aboyer*) y *hennir* designan gritos específicos de animales (perro y caballo, respectivamente). Lo mismo ocurre cuando, en el *Discurso de todos los diablos*, Quevedo menciona a un maridillo que tiene el habla “entre ladrido y cinfonía” (*DTD*, 362) y más adelante, describe la actitud de un “belaconazo todo bermejo” del siguiente modo: “abriendo la sima de las injurias por boca y ladrando” (*DTD*, 374).

Este grado extremo de univocidad en la alusión al término no humano de la relación es especialmente frecuente en imágenes animalizantes, dada la existencia de un vocabulario muy preciso referido a las acciones de los animales. No solo, como en los casos citados más arriba, verbos o sustantivos que designan gritos específicos, sino también otros tipos de acciones. En la primera de las cinco secuencias centrales del *Mundo por de dentro*, Quevedo describe un entierro en el que los clérigos pasan “galopeando los resposnos” (*MPD*, 169). En este ejemplo, el verbo *galoppear* determina con precisión que el elemento no humano *in absentia* es el caballo.

En otros casos (y esto ocurre especialmente en las cosificaciones) el elemento B no está totalmente definido: se relaciona con A una acción o característica propia de varios objetos y no de uno en particular. En sintagmas como *couillon plombé, couillon de stuc* (*TL*, 466) o “filósofo envasado” (*DTD*, 365), la alusión no determina un objeto B en particular.

Muchos objetos comparten la característica de poder ser de estuco, estar emplomados o envasados aunque, indudablemente, no se trata de cualidades propias ni de los cojones ni de los filósofos.

Entre los extremos de la determinación unívoca y la indeterminación absoluta en la alusión a B, hay matices intermedios. La univocidad de la referencia a B depende del grado de homogeneidad o heterogeneidad de la clase de objetos que la relación establecida en la imagen recorta. En *El Buscón*, el padre de Pablos recuerda “las veces que le habían bataneado las costillas” (B, I.1, 84). El hidalgo hambriento del *Sueño de la Muerte* se nos presenta como “el malcosido y peor sustentado don Diego de Noche” (SM, 226). Si bien ni el verbo *batanear* ni el modificador *malcosido* implican referencias unívocas, aluden a clases particulares de objetos: las de los paños o géneros en el primer caso; la de los vestidos (fundamental para la definición del personaje del hidalgo pobre, que se sostiene en su apariencia), en el segundo.

En cambio, en otros casos, se relaciona con A una característica de varios objetos, difícilmente englobables en una clase particular. Esto ocurre, por ejemplo, en sintagmas como *couillon paté* (TL, 466), *portugueses derretidos* (SM, 200) o en imágenes como la de las mujeres del cuadro XIV de la *Hora de todos*, que se pasean “embolsadas en coches” (HT, 88). La gran heterogeneidad de los objetos con patas, “derretibles” y “embolsables” frustra cualquier intento de determinar un término B en particular.

3. ACUMULACIÓN Y LETANÍAS

Uno de los medios de determinar o más bien acotar limitadamente el conjunto de términos no humanos aludidos en la i.d. es la acumulación en un pasaje de múltiples referencias que apuntan a un mismo campo semántico. Un buen ejemplo de este procedimiento se puede observar en la descripción de los diferentes tipos de habladores en el *Sueño de la Muerte*. En ese pasaje, el verbo *hablar* recibe un conjunto de modificadores vinculados con el campo semántico de los líquidos, según un esquema que, como señaló Alarcos García (1955, 133), parece generarse en la parodia de ciertas frases hechas en la lengua. Observemos el texto:

Los primeros eran habladores. Parecían *azudas* en conversación, cuya música era peor que la de órganos destemplados. Unos hablaban *de hilván*, otros *a borbotones*, otros *a chorreteadas*, otros, habladorísimos, hablan *a cántaros*. Gente que parece que lleva pujo de decir necedades [...]. Estos me dijeron que eran habladores *diluvios*, sin *escampar* de día ni de noche; gente que habla entre

sueños y que madruga a hablar. Había habladores secos y habladores que llaman *del río*, o *del rocío* y *de la espuma*; gente que *graniza* de perdigones. (SM, 192-193)

Pese a que el verbo *hablar* no pertenece al campo semántico de los líquidos, al integrarse en los sintagmas *hablar a cántaros*, *hablar a borbotones* y *hablar a chorreteadas*, se asimila a lo que Lía Schwartz (1983, 171-172) denomina ‘predicado líquido’, con un sentido afín al de *derramar palabras*. Así, el efecto deshumanizante de estas imágenes no reside en el verbo sino en el conjunto de los sintagmas verbales. Es importante señalar que estas imágenes, tomadas en forma aislada, no producen estrictamente un efecto deshumanizante de la figura humana, ya que son las palabras y no los habladores el término que se vincula con el agua. Pero integradas en el conjunto del pasaje citado, la situación cambia. El hecho de que las palabras broten como líquidos convierte a quienes las emiten en diluvios que no escampan, granizan, etcétera.

El conjunto de la descripción parece sustentarse en una lógica interna. Una primera comparación (habladores-azudas en conversación) se presenta como fundamento de las restantes asociaciones. Las azudas, máquinas para sacar agua de los ríos que se emplean para riego, son extremadamente ruidosas. *Autoridades* apunta un dato curioso que subraya esa característica: “Viene del árabe *zud*, que significa regadera, si bien algunos quieren tomase el nombre del mismo ruido desapacible y extraño que hace al moverse”. Como podemos ver, la vinculación habladores-azudas surge del ruido que ambos producen, idea que Quevedo reitera y explicita en la comparación que sigue con órganos destemplados. Pero, hecha esta asociación, parece lícito derivar de ella una segunda idea: si los habladores son azudas por el ruido que producen y las azudas sirven para extraer agua, lo que se “saca” de los habladores es asimilable al agua. Efectuado este paso, es posible la asociación habladores-diluvios y la atribución de acciones como *no escampar* o *granizar* a sujetos humanos. No obstante, la constitución de series en las que se acumulan referencias a un campo semántico puede tener efectos engañosos. Las extensas enumeraciones que Rabelais emplea en su obra³ permiten ilustrar un caso extremo de acumulación que conduce a resultados opuestos a los que señalé en el ejemplo de Quevedo. Dados los límites de esta comunicación, consideraré aquí esta cuestión en dos de las ocho grandes letanías⁴: el *blason* (TL, XXVI) y el *contreblason* (TL, XXXVIII) de *couillon*.

François Moreau (1982, 86-88) ha señalado algunos de los procedimientos asociativos que parecen determinar estas series simétricas, en las que la palabra *couillon* aparece asociada a diversos modificadores (169 veces en

el cap. XXVI y 170 en el cap. XXVII). Si bien muchas de las asociaciones dependen de elementos fonéticos (asonancias y paranomasias), otras apuntan a asociaciones semánticas que parecen constituir series dentro de la serie. Moreau señala las siguientes en el *blason*:

- serie de las “artes decorativas”: *couillon madré / couillon de stuc / couillon de crottesque / couillon arabesque*;
- serie de las telas preciosas: *couillon guarancé / couillon calandré / couillon requamé / couillon diapré*;
- serie de las maderas preciosas: *couillon vernissé / couillon d'ébène / couillon de Brésil / couillon de bouys*.

El efecto del conjunto de la enumeración es, en realidad, desconcertante. En primer lugar —como señala Moreau— el valor de la palabra *couillon* se vuelve ambiguo: algunos de los modificadores que recibe parecen solo aplicables al órgano (por ejemplo, *couillon ovale*), otros parecen apuntar al hombre que lo posee (como *couillon membru*). Pero además, semejante desborde calificativo impide cualquier intento de visualizar el objeto, que prácticamente “estalla” ante la multiplicidad de las asociaciones.

En ese marco, las asociaciones semánticas refuerzan el desconcierto, pues en cuanto una identificación parece estar a punto de constituirse (al sucederse varias asociaciones que apuntan a un mismo campo semántico), es inmediatamente sustituida. Apenas el lector logró integrar varios elementos en una misma serie, la irrupción de otros, absolutamente ajenos a ella, rompe el efecto frustrando lo que, en términos de Ricoeur, podríamos denominar momento icónico. De ese modo, las series tienen aquí un efecto contrario al que observamos en el ejemplo de Quevedo pues en estas enumeraciones, Rabelais parece jugar con su lector insinuándole que es posible la decodificación de una metáfora solo para, inmediatamente, volver esa expectativa imposible.

Como señalé al principio de esta comunicación, las imágenes deshumanizantes no solo constituyen un arsenal retórico sino que traducen en el plano literario el pensamiento por analogías que domina la interpretación del mundo natural en los siglos XVI y XVII. En tal estructura de pensamiento, las fronteras de la descripción y la interpretación se entrelazan de maneras complejas. Si bien, en líneas generales, toda descripción de un objeto presupone una interpretación, en el pensamiento analógico la situación se complica, porque la interpretación es, a su vez, una descripción de semejanzas. En el marco de las ciencias naturales, las representaciones del cuerpo humano resultantes de ese sistema de pensamiento no serán problemáticas en su naturaleza discursiva (como

hechos de lenguaje) sino en función de su adecuación para representar los fenómenos empíricos que constituyen el objeto de esas ciencias. Pero en la literatura, es decir, en un ámbito donde el discurso mismo es protagonista y objeto que se cuestiona, ese sistema de imágenes, donde las fronteras entre descripción e interpretación se entrecruzan de maneras tan difusas, genera diversas líneas de tensión, como la que se tiende entre la univocidad y la ambigüedad, que ponen en tela de juicio la capacidad representativa del lenguaje.

Notas

- 1 Entre los estudios de conjunto, muchas de cuyas observaciones recogeré, deben destacarse el de LIA SCHWARTZ (1983) acerca de la metáfora en la obra satírica de Quevedo y el de FRANÇOIS MOREAU (1982) acerca de las imágenes en la obra de Rabelais. En la crítica rabelaisiana, el primer trabajo sobre imágenes es el de PIERRE DE LA JUILLIÈRE (1912), que consiste básicamente en un catálogo temáticamente clasificado. También dedican capítulos o secciones al tema LAZARE SAINÉAN, dentro de su monumental estudio sobre la lengua de Rabelais (1923, t. II, libro 3, secc. 1 y 2) y MARCEL TETEL (1964, cap. VII), en su obra acerca de lo cómico en Rabelais. Entre los estudios quevedistas, pueden verse propuestas de descripciones o clasificaciones de metáforas en su discurso satírico en AMÉDE MAS (1957), CLAUDE BOCHET (1967) (artículo restringido a *Sueños*).
- 2 En este trabajo, para referirme a las obras de François Rabelais, se emplearán estas siglas: *G* = *Gargantua*, *P* = *Pantagruel*, *TL* = *Tiers Livre*, *QL* = *Quart Livre* y las siguientes para referirme a las obras de Francisco de Quevedo: *B* = *Buscón*, *DTD* = *Discurso de todos los diablos*, *MPD* = *Mundo por de dentro*, *SM* = *Sueño de la Muerte*, *HT* = *Hora de Todos*. Las ediciones empleadas para citar se indican en la sección Obras citadas.
- 3 Acerca del tema de la enumeración en la obra de Rabelais, pueden consultarse Françoise Charpentier, 1968 y François Morcau, 1982, cap. III, 83-93.
- 4 Las restantes letanías son: la de las metáforas proverbiales tomadas en sentido literal para describir las actividades de Gargantua niño (*G*, XI) (véase Charpentier, 1988), la de los juegos de Gargantua (*G*, XXII) (véase M. Psichari), el catálogo burlesco de los libros de la abadía de Saint Victor (*P*, VII) (véase Moreau, 1988), la sucesión de acciones en pretérito imperfecto en el prólogo de *TL*, la litania de "fol" (*TL*, XXXVIII) y el retrato de Quaresmeprenant (*QL*,) (véanse Le Double, 1899 y M. M. Fontaine, 1984).

Bibliografía

ALARCOS GARCÍA, Emilio

1955. "Quevedo y la parodia idiomática", *Archivum*, t. V, Oviedo.

ARTAL, Susana G.

1996a. "Animalización y cosificación. Dos claves en la constitución del canon grotesco en la obra de François Rabelais", *Interlitteraria 1* (Tartu University), 1996, 85-97.

ARTAL, Susana G.

1996b. "Nuevas notas acerca de la deshumanización de lo corporal en la prosa satírica de Quevedo" en I. Arellano et al. (ed.), *Studia Aurea* (Actas del III Congreso de la AISO), AISO y Université de Toulouse Le Mirail, vol. III, Prosa, 39-44.

BAJTIN, Mijail

1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BOCHET, Claude

1967. "Traits saillants de l'expression figurée dans les *Sueños de Quevedo*", *Les Langues Néo-Latines*, 181, Paris.

CHARPENTIER, Françoise

1968. "Variations sur la litanie: A propos du Tiers Livre de *Pantagruel*", *Revue des Sciences Humaines*, CXXXI, 335-353.

CHARPENTIER, Françoise

1988. "Une éducation de prince: *Gargantua*, chapitre XI", *ER*, XXI, 103-108.

FONTAINE, Marie Madeleine

1984. "Quaresmeprenant: l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale" en Coleman, James A. and Christine M. Scollen-Jimack (ed.), *Rabelais in Glasgow-Proceedings of the Colloquium held at the University of Glasgow in December 1983*, Glasgow, 87-112.

LA JUILLIÈRE Pierre de

1912. *Les images dans Rabelais*, Halle, M. Niemeyer.

LE DOUBLE (Dr.)

1899. *Rabelais anatomiste et physiologiste*, Paris, in 8°.

MAS, Amédée

1957. *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ed. Hispano-Americanas.

MOREAU, François

1982. *Un aspect de l'imagination créatrice chez Rabelais. L'emploi des images*, Paris, SEDES.

MOREAU, François

1988. "La bibliothèque de Saint-Victor (*Pantagruel*, chapitre VII)", *Littératures*, 19, 37-42.

M. Psichari

"Les jeux de *Gargantua*", *Revue des études rabelaisiennes*, ts. VI y VII.

Real Academia Española

1963. *Diccionario de Autoridades - Edición facsímil*, Madrid, Gredos.

SAINÉAN, Lazare

1923. *La langue de Rabelais*, Paris, E. De Bocard Éditeur, 1923.

SCHWARTZ Lerner, Lia

1983. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.

TETEL, Marcel

1964. *Etude sur le comique de Rabelais*, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, serie I, vol. 69, Firenze, Leo S. Olschki Editore.

WINDELBAND, Wilhelm

1970. *Historia general de la filosofía*, Barcelona, El Ateneo.

Ediciones:

- QUEVEDO, Francisco de
(1980), *El Buscón*. Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de
(1852). "Discurso en red de todos los diablos" en *Obras* (en prosa).
Edición de A. Fernández Guerra Madrid, BAE, t. XXIII.
- QUEVEDO, Francisco de
(1972), *Sueños y discursos*. Edición de Felipe C. R. Maldonado, Madrid,
Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de
(1975), *La Hora de Todos y la Fortuna con seso*. Edición de Luisa
López Grigera, Madrid, Castalia.
- RABELAIS, François
(1973), *Oeuvres Complètes*, edición de Guy Demerson, Paris, Seuil, 1973.

LA RÉCEPTION DE CAMUS EN ALGÉRIE: MAÏSSA BEY, LECTRICE D'ALBERT CAMUS

Jean-Pierre Castellani

Université François-Rabelais, Tours (France)

Maïssa Bey est née en Algérie en 1950, quelques années avant la disparition tragique d'Albert Camus en janvier 1960. Elle a donc seulement dix ans quand Camus meurt mais elle en a quarante quatre quand paraît, en 1994, *Le premier homme*, étrange autobiographie par procuration de Camus à travers l'histoire de ce Jacques Cormery qui lui ressemble comme un frère, et qui marque le retour et une sorte d'adieu posthume de Camus à l'Algérie, après un long silence. Livre qui eut un grand écho sur la génération d'écrivains algériens comme Maïssa Bey qui avait commencé, de son côté, à publier ses propres textes à partir de 1996, dont le premier ? au titre si camusien : *Au commencement était la mer*.

Entre sa naissance et ses premiers textes, l'Algérie a connu une longue et douloureuse guerre d'indépendance qui voit la mort de son père dans ce combat de libération, puis une guerre civile d'une grande violence dans les années 90. Camus, lui, a traversé une partie de la guerre d'Algérie adulte et écrivain-témoin de son temps, mais sa mort prématurée ne lui a pas permis de connaître la fin de cette guerre ni l'indépendance de l'Algérie, alors que Maïssa Bey, enfant pendant cette guerre, a vécu en adulte et témoin la révolte sanglante des islamistes entre 1990 et 2000, à partir de laquelle elle a pris la parole en tant qu'écrivaine, dans des textes considérés comme courageux, hétérodoxes et originaux.

D'une Algérie coloniale à une Algérie décolonisée, d'une guerre d'indépendance à une guerre civile, affrontements dans les deux cas, violents, douloureux, traumatisants, on peut dire que les destins de Camus et de Maïssa Bey se sont croisés sans jamais se rencontrer autrement que par la conscience algérienne du premier, centrale dans son œuvre et par la présence passionnée, massive, obsessionnelle de cette même Algérie dans toute la production fictive, autobiographique ou autofictive et citoyenne de la deuxième.

Et pourtant, depuis son premier roman *Au commencement était la mer* (1996) jusqu'à son récent essai *L'ombre d'un homme qui marchait au*

soleil (2004) en passant *Surtout ne te retourne pas* (2005) et son dernier roman *Bleu, blanc, vert* (2006) on peut dire que tous les textes de Maïssa Bey sont traversés du même amour et de la même passion de l'Algérie que ceux de Camus, cinquante ans avant elle.

Il s'agira, pour nous, de retrouver certains fils secrets qui unissent cette écrivaine qui commence à publier dans l'Algérie tourmentée des années 90 et l'enfant de Belcourt qui fut, lui aussi, frappé par une guerre terrible et l'a ressentie comme une épreuve, un véritable chemin de croix. C'est, en définitive, leur identité méditerranéenne et leur goût viscéral de la liberté qui nous permet de comprendre cette rencontre miraculeuse et salvatrice entre l'européen humaniste et l'algérienne engagée en littérature et dans la vie. Lire Maïssa Bey provoque et impose, de ce fait, une relecture de Camus et une meilleure compréhension de son oeuvre et de son influence et, par ailleurs, on comprend mieux Maïssa Bey quand on perçoit et décrypte cette inspiration camusienne chez elle, dans son aspect avant tout algérien et pas seulement universel.

Maïssa Bey nous propose, avec *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* (2004) non pas un portrait précis ou une biographie érudite de Camus mais des "Réflexions sur Albert Camus" comme l'indique le sous-titre. Ce texte est, d'abord, un texte de commande, pour la première partie du moins, dans le cadre d'un Colloque circonstanciel, intitulé *Albert Camus et le mensonge* organisé au Centre Pompidou à Paris, les 29 et 30 novembre 2002, mais, en devenant livre, il s'inscrit dans un groupe que l'on pourrait appeler "Lecture critique d'autres écrivains par des écrivains." Certes, ces textes ont des statuts d'écriture et de publication différents, mais on peut considérer qu'ils se situent dans une sorte de courant commun. Dans l'interrogation sur l'autre apparaît une réflexion sur sa propre vie ou sa conception de la littérature. Dévoiler l'autre à un public est une façon, alors, de se démasquer soi-même.

Le choix de Camus n'est sûrement pas fortuit et à travers lui, et ce qu'elle dit de lui, on y trouve, en réalité, un message sur Maïssa Bey elle-même. Et pour nous lecteurs, c'est moins la connaissance de Camus que nous recherchons qu'une meilleure approche de Maïssa Bey. Grâce à ce genre d'exercice, nous pénétrons nous-mêmes dans un cercle d'amitié, de complicité, d'identification dont nous étions exclus jusqu'au moment de son aveu public.

Camus s'impose donc à Maïssa Bey : c'est pourquoi elle lui consacre un essai qui n'est pas à classer dans les causeries universitaires : il s'agit d'un discours qui peut être intégré dans le groupe de ces textes circulaires où l'hommage et l'analyse servent justement autant la connaissance de celui qui en bénéficie que de celui qui les profère.

La préface signée par Catherine, la fille de Camus, place bien ce livre dans le registre du domaine de l'affectif et de la fraternité : " En écoutant Maïssa je retrouvais mon père. Pas un écrivain célèbre, non, mon père, un être humain avec sa solitude, son courage et ses déchirements. Et c'était une femme, algérienne, qui dans sa solitude et ses déchirements avait eu le courage d'une si lumineuse intelligence. " (BEY, 2004 : 8)

Impression que vient renforcer encore l'Avant-Propos qui proclame avec émotion que Maïssa Bey a partagé avec Camus la même rue, dans ce quartier populaire de Belcourt à Alger et va jusqu'à parler de *convivence*. Elle évoque ainsi : *une adhésion immédiate, et ce, dès mes premières lectures. Je veux parler des textes romanesques que j'ai lus avec le sentiment étrange qu'il s'adressait à une part secrète de mon être que je croyais être la seule à connaître...Il savait trouver les mots pour dire ce que je ressentais.* (BEY, 2004 : 12)

Adhésion humaine, filiale presque, au de-là du culte officiel ou de la passion politique qui sont les deux tentations qui peuvent perturber, voire fausser les rapports. Relation charnelle, sensuelle qui conduit jusqu'à l'identification physique : *C'est avec les yeux de Camus que je revois Tipasa* (BEY, 2004 : 13). Tous, nous revoyons Tipasa avec les yeux de Camus, nous ne pouvons revoir Tipasa qu'avec les yeux de Camus.

Ce texte, rédigé alors que Maïssa Bey est en pleine élaboration et création de sa propre oeuvre, correspond donc à une admiration plutôt proche de celle d'un jeune écrivain devant un Maître, un Modèle, un Père.

Le titre *L'ombre d'un homme qui marche au soleil*, assez énigmatique au premier abord, s'éclaire par une note qui, dès la première page, donne la source exacte de cette phrase : il s'agit d'une expression empruntée à Giorgio di Chirico dont l'énoncé complet est : *Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes et futures.* (BEY, 2004 :17) Ainsi Camus est aussitôt pris dans une relation problématique certes mais porteuse de leçons, comme c'est le cas face à une énigme dont on cherche à percer le mystère. La très belle maquette de Nadir Tarzalt présentée en page de garde l'illustre parfaitement.

Le texte, qui comporte 38 pages dont 18 consacrées à l'étude *Albert Camus : l'ombre d'un homme qui marche au soleil* et 16 à une deuxième partie intitulée *Femmes au bord de la vie* plus centrée sur la figure de la mère et de l'épouse dans son oeuvre ne se présente pas sous la forme convenue de ce genre de communication dans un Colloque mais prend plutôt la forme personnelle d'un authentique texte littéraire à mettre sur le même plan que les oeuvres de fiction de Maïssa Bey avec cette écriture lyrique, nerveuse, incantatoire, plus proche de la poésie que de la prose.

Les deux textes, aux titres curieusement cinématographiques, sont précédés, en exergue, de citations de phrases tirées d'oeuvres de Camus : l'une, pour le premier, vient de *Noces*, qui est donnée sous une photographie de la stèle érigée à Tipasa, dès 1961, en l'honneur de Camus : " Je comprends ici ce qu'on appelle la gloire : le droit d'aimer sans mesure " (BEY, 2004 : 16) ; une autre tirée de *Pour Nemesis* : " Cheval noir, cheval blanc; une seule main d'homme maîtrise les deux fureurs (...) La vérité ment, la franchise dissimule. Cache-toi dans la lumière. Petit bruit d'écume sur la plage du matin; il remplit le monde autant que le fracas de la gloire. Tous deux viennent du silence... " (BEY, 2004 : 19) et enfin, pour le deuxième, cette maxime extraite de *L'envers et l'endroit* : " Sa mère aura toujours ces silences. Lui croîtra en douleur. Être un homme, c'est ce qui compte. " (BEY, 2004 : 41)

Ce livre est donc littéralement encadré par des affirmations programmatoires de Camus, qui en déterminent la lecture. D'ailleurs, dans un premier temps d'écriture, Maïssa Bey cède la parole à Camus, à qui elle prête des pensées en discours direct ou par la biais de citations, mêlant ensuite sa propre voix à celle de son modèle dans un discours à deux voix comme on dit, en musique, d'une interprétation pianistique à quatre mains. Ce mouvement se termine par cette constatation définitive qui les réunit : *Son pays, qui est aussi le mien, l'Algérie*. (BEY, 2004 : 24). Remarquons au passage que deux de ces oeuvres de Camus ont été publiées en 1937 (*L'envers et l'endroit*) et 1939 (*Noces*) à Alger, chez l'éditeur Charlot et constituent, précisément, cet ancrage algérien fondateur si important chez Camus, auquel ne peut qu'être sensible Maïssa Bey.

Certes, ce n'est pas la seule citation de Camus donnée en exergue au début d'un de ses livres par Maïssa Bey : c'est ainsi qu'elle fait précéder son *Journal intime et politique* rédigé d'août à octobre 2002 à la demande des éditions Littera et publié en 2003, de cette phrase tirée de *Noces* : " La première chose est de ne pas désespérer " (BEY, 2003a : 9), affirmation qui renforce ou illustre le titre de ce Journal : *Faut-il aller chercher des rêves ailleurs que dans la nuit?* (BEY, 2003a : 9). Confirmant de la sorte que l'épigraphe sous forme de citation en tête de texte a pour but d'orienter son interprétation et de lui donner un sens.

Dans un texte intégré dans ce volume sous-titré " 40 ans après ", ces deux affirmations de Camus résonnent comme un cri d'espoir au centre d'un désenchantement perceptible tout au long du Journal.

Dans ce même journal, Maïssa Bey se réfère, pour la journée du lundi 5 août, à cette conférence sur Camus :

Je relis ce soir, pour une conférence sur Camus, l'un de ses livres, "Noces. Je me sens baignée de lumière. Plus légère, par osmose, par

contagion. Oui, certains livres sont contagieux ou le deviennent à force d'être fréquentés. Je tombe sur cette phrase : " Nul ne peut dire ce qu'il est " et plus loin : " Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est ". Parler de soi sans masques est impossible. (BEY, 2003 : 14)

et le mardi 3 septembre elle raconte un retour à Tipasa où l'ombre de Camus plane à nouveau sur elle :

Retour à Tipasa. J'ai passé la journée avec des amis dans la ville de Tipasa où je n'étais pas allée depuis de nombreuses années. Evidemment, ces lieux sont inséparables de la présence et des textes de Camus. Visite des ruines, balade dans la ville romaine qui descend vers la mer. (BEY, 2003 : 29)

Et cette anecdote du groupe de jeunes et de vieux qui leur dit : " Vous cherchez Camus? Il est là-bas " (BEY, 2003 : 29)

On retrouve ce mélange d'analyse et de confession dans les " Réflexions sur Camus ". C'est ainsi que le texte commence par l'évocation de la photographie de Camus, *désormais figé dans une éternité noire et blanche* (BEY, 2003 : 19), que Maïssa Bey avoue avoir gardé longtemps accrochée aux murs de sa chambre d'étudiante.

Et comment ne pas faire le rapport avec Nadia, personnage de fiction dont la vie, marquée par le malheur que lui infligent la société et l'histoire, est racontée dans *Au commencement était la mer*. Nadia est une fille profondément camusienne dans sa volupté solaire, avant ces drames :

Allongée au soleil, Nadia glisse dans une chaude torpeur. Pas envie de bouger, d'ouvrir les yeux, de se laisser distraire de cet instant. Répit. Sur son corps, sur sa peau, le soleil, brûlure vive, désirée. Loin, le bruit des voix, le clapotis des vagues? Rumeurs profondes, assourdies, comme enfermées dans une conque. (BEY, 1996 : 31).

Face à l'horreur d'un quotidien dramatique, à la fois sur le plan historique avec les violences répétées des massacres et attentats, et sur le plan personnel avec son avortement douloureux, elle trouve refuge dans sa chambre. Camus apparaît comme une source de paix et de sérénité dans ce contexte de mort :

Le ciel est une mer immense où elle veut se noyer pour que disparaisse enfin cette douleur qui déchire ses entrailles. Le fruit

de ses entrailles. Comme un refrain obsédant, ces mots martèlent ce qui lui reste de conscience. Ne plus bouger... Endolorie de peine, de haine et de souffrance. Un besoin presque irrésistible de fermer les yeux, là, de se laisser couler. Autour d'elle, familier, le décor de sa chambre. Sur le mur; au-dessus du bureau, Camus, figé dans une éternité noire et blanche, plisse les yeux dans un sourire qui se veut rassurant. Non! C'est au ciel nu, bleu, immuable, que son regard dérivant veut s'accrocher. Pas le moindre nuage. Une belle journée. (BEY, 1996 : 122).

La narratrice de ce roman emploie, de façon étrangement significative, les mêmes mots que Maïssa Bey dans son *Eloge de Camus*. Et quand, un peu plus loin dans le récit, les extrémistes saccagent sa chambre avec la complicité de son frère Djamel, ce sont encore ces photos qui vont servir de symbole :

A la porte de sa chambre, Nadia s'arrête, atterrée. Les photos accrochées au-dessus du bureau ont disparu. A leur place des taches plus claires sur les murs nus. (BEY, 1996. 138).

Camus n'est même plus nommé : reste seulement une mère silencieuse et une corrélation significative entre Camus et le père de Nadia :

Dans la salle à manger, en face d'elle lorsqu'elle s'assoit, elle lève les yeux et découvre une tache plus claire à l'endroit où était accrochée la photo de son père. (BEY, 1996 : 139).

On voit bien, à partir de ce rapide examen de cette conférence sur Camus qui est, en fait, un essai sur l'homme et sur une partie de l'oeuvre de Camus, que l'écriture sur autrui devient une écriture de soi chez Maïssa Bey. En définitive, cela nous confirme que toute lecture d'autrui est toujours une certaine recherche de soi, de l'équilibre au milieu de la violence d'un monde absurde. Les deux écrivains font un parcours commun: tout au long d'une vie et d'une oeuvre menées presque parallèlement, dans des circonstances très différentes, mais qui se recoupent finalement : guerres, violences, injustices. Alain Bosquet titrait son article en l'honneur de Camus, le jour de sa mort, dans *Combat* : "Une conscience contre le chaos". On pourrait adopter cette formule aussi pour Maïssa Bey qui commence ainsi à la manière de Camus ses *Nouvelles d'Algérie* : *Nouvelles écrites en ce temps où le souffle de la mort taillade à vif la lumière de chaque matin. Textes écrits dans l'urgence de dire, la nécessité de donner la parole aux mots.* (BEY, 1998 : 11)

Et qui écrit dans *Au commencement était la mer* :

Quelques kilos d'explosifs dans un sac de voyage. Destination : l'horreur. Une déflagration dans un ciel d'été, un jour de lumière et de soleil.

Et les hommes et les femmes dans la ville, hébétés, incrédule, se découvrent acteurs d'une tragédie qu'ils ne peuvent plus ignorer. Fermer les yeux. Se boucher les oreilles. Ne plus voir, ne plus entendre. Refuser de tout son être ce qui fait mourir l'espoir. De toutes ses forces Nadia se raccroche à d'autres images, d'autres instants. Mais les vagues ne viennent plus bercer ses nuits et couvrir de leur doux tumulte la violence et la déraison des hommes. Il lui faut attendre, elle aussi, tenter de défaire l'angoisse dans la monotonie presque rassurante des gestes répétés, derrière l'illusoire protection des murs de sa chambre. Attendre comme une délivrance que vienne enfin le jour où elle pourra vivre ses rêves. (BEY, 1996 : 68)

Et pour finir, permettez-moi de conclure en associant à nos deux écrivains frères en terre algérienne, terre-mère dans les deux cas, deux autres grandes consciences universelles de la liberté et de la lucidité face à la déraison du monde : je citerai Yourcenar qui, dans un portrait de Borges intitulé "Borges ou le voyant", formule ce jugement que pourraient assumer et signer aussi bien Camus que Maïssa Bey :

Tout homme un peu averti des incessants changements et de la complexité presque infinie des choses se sent peu à peu envahi devant l'Histoire par le sentiment de l'horrible et par celui d de l'absurde. Ni l'un ni l'autre de ces deux sentiments ne s'altèrent, mais bientôt, sans que la première ou la deuxième de ces notions s'affaiblissent, s'ajoute une autre, celle d'une vaste imposture, à laquelle, actifs ou passifs, nous participons tous (YOURCENAR, 1989 : 245).

Bibliographie

- BEY, Maïssa
(1996). *Au commencement était la mer*, Marsa (2003): Ed.de l'Aube
- BEY, Maïssa
(1998). *Nouvelles d'Algérie*, Paris: Grasset.
- BEY, Maïssa
(2001). *Cette fille -là*, Editions de l'Aube, poche.
- BEY, Maïssa
(2003a). *Journal intime et politique, Algérie 40 après* : Ed.de l'Aube, Littera
- BEY, Maïssa
(2003b). *Entendez-vous dans les montagnes*: Ed.de l'Aube/Editions Barzakh
- BEY, Maïssa
(2004). *L'ombre d'un homme qui marche au soleil*: Ed. Chèvre feuille étoilée.
- BEY, Maïssa
(2005). *Surtout ne te retourne pas*: Editions de l'Aube.
- BEY, Maïssa
(2006). *Bleu, blanc vert*, Ed. de l'Aube.
- YOURCENAR, Marguerite
(1989), "Borges ou le voyant" dans *En pèlerin et en étranger*, Paris: Gallimard

INIMICIS JUVANTIBUS.

EL NEOCLASICISMO FRANCÉS DE PREGUERRA EN "PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE"

SERGIO DI NUCCI
Universidad de Buenos Aires

"Todo está dicho, y llegamos demasiado tarde". Así comienza el primer capítulo, dedicado a los principios de la composición literaria, de *Les Caractères* de La Bruyère. Desde su publicación en 1687, tal *incipit* será una consigna que las poéticas clásicas francesas entonarán con diversas alturas e intensidades para insistir sobre la conciencia de la tradición y de la historia de la literatura, sobre la deliberación y premeditación artísticas, sobre la continuidad de los textos y la discontinuidad de los autores.

En "Pierre Menard, autor del Quijote", su primer cuento declaradamente original, el argentino Jorge Luis Borges alude, ya desde el título, a la doctrina clásica de la ilusión cómica de toda autoría originaria. En este cuento, publicado en la revista *Sur* en 1939,¹ Borges abundará sobre esta formulación doctrinaria en el bien definido ámbito de la literatura francesa publicada entre los años que separan al Simbolismo de la Segunda Guerra Mundial. (Que el término *a quo* sea una escuela literaria y el *ad quem* un hecho militar no significa claudicación terminológica). El lector siente un *frisson nouveau*: sabe que Cervantes escribió el *Quijote*, aunque olvide que también lo escribió Avellaneda. Más subrepticia, menos supersticiosa, es la alusión que el título hace de Louis Ménard, el erudito francés que murió en 1901, fue apologeta del clasicismo, y reescribió y parodió a los trágicos griegos y a Denis Diderot.²

La clave onomástica en el título anuncia el sistema de seria o grave comicidad sustentado en precisas alusiones estéticas que atravesará el entero relato: sistema de simpatías imperfectas entre las doctrinas del neoclasicismo francés de preguerra. Tres vertientes convergen, aunque no confluyan, en las preferencias y en el programa literario del póstumo novelista, poeta y erudito *nîmois* Pierre Menard. La primera es la del racionalismo laico, ya post simbolista, de Paul Valéry, y, en términos más gregarios, la del grupo fundacional de la *NRF*.³ La segunda es la

del nacionalismo pro católico, tradicionalista (y reaccionario en su monarquismo y xenofobia) de la *Action Française*, que tuvo a su portavoz en Charles Maurras.⁴ La tercera, celebrada por la anterior, es la de la *Renaissance Provençale*, que en 1905 tuvo su Premio Nobel en Frédéric Mistral, y erigió a Occitania (*genius loci* de las labores de Menard) en símbolo sincrético de las civilizaciones griega, romana y francesa, aquí confluyó la *École Romane* de Jean Moréas.

Con la sola excepción de las notas de Daniel Martino a la citada edición de Borges en la Biblioteca Ayacucho, por cuyo camino aquí proseguimos, las referencias nunca fueron consignadas en forma sistemática por la crítica. Obran en dos sentidos antagónicos sobre la concepción de la literatura que en la década de 1940 escribirán y difundirán Borges y Adolfo Bioy Casares. Si éstos eligen como divisa el *hostinato rigore*⁵ intelectualista de la lucidez y deliberación extremas, sometiendo la imaginación a las leyes de la voluntad, al mismo tiempo escarnecen los usos políticos que del ideario neoclásico hizo la derecha nacionalista francesa.

En una reseña de la *Introducción a la Poética* de Paul Valéry, que Borges publicó en 1938 en *El Hogar*,⁶ despuntan las tesis centrales de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” –que será publicado, con elocuente puntualidad, un año después–, y aun el argumento y la disposición del relato, gobernado por tensiones y oposiciones internas que permanecen, intencionadamente, sin resolución. Según Borges, la concepción de Valéry refuta o niega la noción de autor. Cita Borges: “La Historia de la Literatura no debería ser la de los autores [...] Podemos estudiar la forma poética del *Libro de Job* o del *Cantar de los Cantares* sin la menor intervención de los autores”. Con citas de Valéry, “no menos esencialmente clásica[s]” según Borges, se definen la literatura como extensión del lenguaje, y el lenguaje como obra maestra literaria.

De las diecinueve obras atribuidas a Pierre Menard, la segunda traza un plan maestro para extender las posibilidades del lenguaje, y las siguientes (al menos la tercera, la cuarta, la quinta, la sexta y la séptima) estudian aspectos estéticos, literarios, de los lenguajes.

Señala Borges en su reseña de 1938 una contradicción que estará en la base de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, y que divide al cuento en mitades no siempre límpidas. Es la que se establece entre la literatura como *combinación* de un vocabulario y como *re-creación actualizada* que varía según cada nuevo lector.

La descripción de la obra *visible* de Pierre Menard –énfasis en *visible*– ocupa la primera parte del cuento. Los asuntos de los que se ocupa Pierre Menard, como el catálogo mismo, constituyen una *ars combinatoria*, que producirá un número elevado, pero finito, de obras.

La segunda parte del cuento de Borges está dedicada a justificar la obra *invisible*: la escritura del *Quijote* por Menard, que renueva “el arte detenido y rudimentario de la lectura”, cuyo resultado es un número “indeterminado, creciente” de obras. El ejemplo de Cervantes, elegido para esa reseña, anticipa el cuento.

No por casualidad, la génesis del nombre “Pierre Menard” es el resultado de la ecuación *Pierre Louÿs* + *Louis Ménard*. Tanto la supresión del acento agudo, como la fonética visible, eufónica, transparente que un hablante del español encuentra en “Menard”, dan prueba de la busca de un apellido que connotara a Francia y pudiera pronunciarse en español.⁷

La presencia de Pierre Louÿs es conspicua en la preguerra. En el contexto del cuento de Borges, representa ante todo al autor de *Les Chansons de Bilitis* (1894): un conjunto de poemas en prosa redactados por el francés pero presentados como traducción de un manuscrito griego.⁸ El texto fue denunciado como falsificación por la crítica filológica alemana, pero defendido como ejemplo de la gracia y la claridad francesas.

El primero de los textos atribuidos a Pierre Menard, un soneto simbolista, fue publicado en la revista *La Conque*, cuyo nombre coincide con el de la revista fundada por Louÿs después de sus conversaciones con Valéry en Montpellier en 1888.

Louÿs se contó entre los escritores que compusieron un volumen, *Tombeau de Louis Ménard*, para conmemorar la memoria de este autor de quien Gourmont recuerda que con el *Prometeo liberado* de Esquilo intentó reescribir la tragedia perdida, aunque condescendió al francés para volverse legible a más lectores.⁹ También refiere Gourmont que Ménard practicaba una deliberada lectura anacrónica de los clásicos, que le permitía imaginar a Helena de Troya ante los ojos de Hamlet.¹⁰ La familia Ménard era de Occitania; el anticuario Léon Ménard (Tarascon 1706-París 1767), redactó una historia de Nîmes (*Histoire civile, ecclesiastique et littéraire de la ville de Nîmes*).¹¹ Es la ciudad donde en 1901, año de la muerte de Louis Ménard, publicó Pierre Menard, según el catálogo, una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético.

El léxico de la poesía que Pierre Menard aspira construir está formado por “objetos ideales”, creados como lo fueron las palabras del “lenguaje común”. Estas *kenningar* constituyen un tema que Gourmont desarrolló en su *Le Problème du style*, donde también plantea la paradoja de la imposibilidad conceptual del plagio en literatura.¹² Esta imposibilidad tiene su reverso en la de la paráfrasis, tema por excelencia de Valéry.¹³

También en Nîmes está publicada la segunda monografía de Menard, sobre “afinidades” del pensamiento de Descartes, Leibniz y John Wilkins,

dadas por la procura de “un catálogo razonado del universo” y un “riguroso idioma internacional”, que derivaría de él.¹⁴

La cuarta de las monografías de Menard también remite a un antecedente del cartesianismo leibniziano, la *Ars Magna* de Raimundo Lulio. De la “máquina de pensar” inventada por el mallorquí —nótese el área mediterránea— había encomiado Borges su valor como “instrumento literario”.¹⁵ Precepto congruente con la poética de Valéry.¹⁶ Una prolija correlación con los principios neoclásicos podría encontrarse en los restantes ítems del catálogo de la *obra visible* atribuida a Pierre Menard.¹⁷

No menos valeryana parece la justificación estética del propósito de la obra *invisible* de Pierre Menard. En este aspecto se ha ensañado, con diversa fortuna, la crítica borgesiana.¹⁸ Es un proyecto de exigencia máxima, de dificultad absoluta, aun de imposibilidad. Pierre Menard se niega toda “facilidad”, nos dice el narrador.¹⁹ También, de artístico ahistoricismo, que permite el anacronismo premeditado: “no voy a andar buscando el tiempo perdido”, dice Valéry en clara alusión a Proust.²⁰ No menos valeryanas son las discontinuidades entre autor y obra, y entre obra y lector, que permiten practicar esa técnica de re-lectura que son las atribuciones erróneas. “No hay sentido verdadero de un texto. No hay autoría del autor”, dirá Valéry.²¹

Aunque minucioso en muchos aspectos, el anterior esbozo de la preceptiva de Pierre Menard resulta sin embargo insuficiente, y sería insatisfactorio, si no atendiera a la naturaleza del innominado *narrador* del relato. Este narrador es una *voz* desconfiable,²² y un *personaje* que hace manifiesta su identificación servil con la segunda y tercera vertientes del neoclasicismo francés. El narrador es siempre nacionalista y ocasionalmente regionalista; es aristocrático y antidemocrático; es antirracional a pesar de defender la razón latina; es xenófobo, antiprotestante, antimasón y antisemita. Este narrador de Borges no es todavía una figura grotesca como serán las de Bustos Domecq, pero el efecto es de sostenida aunque grave comicidad. Sí comparte con los personajes que hablan ante Isidro Parodi el carácter involuntariamente irónico de quienes revelan más de lo que creen y quieren revelar, por el uso de una técnica narrativa que Borges conocía bien en Henry James y que un neoclásico André Gide usaba con ductilidad en sus *récits, soties y romans*. En este caso, la posición de Parodi, el encerrado *private eye*, fue cedida al lector, en un cuento que no en vano exalta la lectura como principio de construcción y de-deconstrucción. Que haya una sola voz narrativa vuelve a la ficción menos abiertamente cómica, más misteriosa, en absoluto dependiente de una explicación final y única, que aquí falta. Sabemos que el narrador miente; no sabemos, no podemos saber, hasta qué punto. ¿Cómo saber si es un ciclo de sonetos el dedicado a la baronesa de Bacourt²³ y si son meros sonetos circunstanciales los dedicados a la “ávida”

Madame Henri Bachelier, de la que se calla el nombre de soltera, acaso para que sospechemos que es judía?

Leído el cuento bajo esta luz impiadosa, comprobamos que todos los principios expuestos de la doctrina neoclásica se hallan infectados por los escrúpulos de la doctrina nacionalista. En la primera oración del primer párrafo del relato se habla de la “obra visible” de Menard.²⁴ La oposición entre la Francia visible y la invisible, entre el país legal y el país real, entre la máscara y el cuerpo, era un lugar común dilecto de Charles Maurras, de Pierre Drieu La Rochelle, y en la Argentina lo fue de Eduardo Mallea y aun de Victoria Ocampo. En el mismo primer párrafo encontramos la denuncia histórica propia de los nacionalistas, argentinos y franceses, y las invectivas contra los “deplorables lectores”, que son “calvinistas”, “masones” o “circuncisos”.

Las obras atribuidas a Pierre Menard pueden ser pasibles de un obstinado análisis que las muestre imbricadas en los orgullosos preceptos nacionalistas. Su visibilidad ofrece matices de variada intensidad pero de identidad inequívoca, que en la Argentina no desentonan con la enumeración de la Patria (Fuerte) proferida con estridencia creciente por Leopoldo Lugones a partir de la Semana Trágica de 1919. Nîmes era una pequeña Roma,²⁵ enemiga de la semita Cartago, y centro del renacimiento provenzal. La *Ars Magna Generalis* de Raimundo Lulio había sido justificada como arma para la conversión de moros y judíos.²⁶ La “Aguja de navegar cultos” de Quevedo formaba parte de las diatribas contra Góngora por judío.²⁵ Gabriele D’Annunzio, amigo de las protectoras del narrador, aunque se opuso al Duce, se transformó en un símbolo fascista, por su empaque vitalista antes que por convicción ideológica.²⁸ El mismo Paul Valéry redactó, en nombre de la unidad de los pueblos latinos, la introducción a una historia del dictador portugués Salazar.²⁹

El narrador del cuento de Borges ofrece razones por las cuales Menard elige el *Quijote*. Pueden pensarse otras, en las que confluyen Francia y la Argentina. Los temas españoles habían dejado de ser motivo de agradable *espagnolade*. Por un lado, se habían convertido en tema de serio y emprendedor hispanismo francés. Por el otro, desde Maurice Barrès, la condescendencia con que los franceses trataban a los españoles había pasado a una admiración más genuina por un pueblo reputado viril, y que con la Guerra Civil demostraría ser, entre los nacionales, religioso —una cualidad que faltaba al fascismo italiano del Tratado de Letrán— y capaz de forjarse una épica ejemplar. Obras como la de Henri Massis y Robert Brasillach, *Les Cadets de l’Alcazar* (1936)³⁰, no tardaron en volverse proverbiales. También lo fueron entre la derecha argentina.

La Argentina había conocido su primer entusiasmo hispanista hacia los años del Centenario, con la visita de la Infanta Isabel, la reconstrucción

del Cabildo y el *boom* de la arquitectura neocolonial. En la literatura lo alentaron obras como *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta (el único argentino citado por su nombre en “Pierre Menard”) o *El solar de la raza* (1913) de Manuel Gálvez. Con el Congreso Eucarístico (1934 es una fecha repetida en “Pierre Menard”) y con la Guerra Civil Española, el hispanismo se volvía católico y militante. El mismísimo Borges colaboró con la revista de los nacionalistas que empezaban a organizarse con simpatías franquistas, y lo hizo con un texto nada casual, una traducción de la balada “Lepanto” de G. K. Chesterton, católico converso, celebrador del Duce.²⁹ El tema es la batalla de 1571 en la que Cervantes combatió y perdió el brazo, y los turcos musulmanes fueron derrotados.

Tampoco parece casual que uno de los escasos pasajes del *Quijote* de Menard referidos por el narrador sea la vindicación de las armas en detrimento de las letras. Ese dictamen pronunciado en la España imperial del siglo XVII no carecía de vigencia en la próspera Argentina de las primeras décadas del siglo XX: en 1924, un sombrío Leopoldo Lugones anunciaba, con una *gravitas* laboriosamente extraída de fuentes helénicas y latinas, el advenimiento de la hora de la espada. La afición por el mundo helénico está presente, con distinto énfasis y orientación, en las vidas de Louis Ménard y de Leopoldo Lugones. Nuestro poeta nacional también acometió, en su etapa de efusión pagana, una reescritura del mito de *Prometeo* (1910), y ejercitó a lo largo de los años un clasicismo aproximativo con sus empecinadas traducciones de Homero, sus esbozos mitopoéticos de inspiración nietzscheana —*Las industrias de Atenas* (1919), *Un paladín de la Iliada* (1923), *Estudios helénicos* (1924), *Nuevos cuentos helénicos* (1929)— antes de llamarse al nuevo orden ofrecido por el fascismo. Las de Louis Ménard y Lugones no fueron vidas paralelas, quizá porque se tocan en más de un punto: el helenista francés conoció la exaltación del socialismo; el poeta argentino promulgó en su juventud un socialismo anarquizante; el francés fue llorado como “el último republicano” por quienes abjuraban de la república; el argentino, concluida toda pasión libertaria, regresará al seno de la reacción política para sumirse, una vez atendidas sus plegarias, en un desencanto terminal que lo empujará al suicidio, esa muerte que ofende al Dios de los cristianos pero no a las deidades paganas.

El narrador del relato de Borges no sólo es fascista; es también oportunista, o mejor dicho, es fascista porque es oportunista. Elogia o justifica a Simón Kautsch, un personaje del cuento en el que acaso quepa reconocer a Stavisky. “Mezclao con Stavisky va Don Bosco”, reza el tango “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo, de 1934. El cuento menciona en otro pasaje a San Francisco de Sales, patrono de los salesianos, la orden de Don Bosco. El estafador era el Director del Banco Municipal

de Bayona (desde donde Pierre Menard, según el cuento de Borges, le escribe al narrador en 1934);³² la estafa tenía como base créditos prendarios sobre joyas falsificadas. El nombre de pila del ruso Stavisky era Sergei; en “Simón” advertimos a Simón el Mago, vendedor de milagros falsos,³³ y acaso una insinuación de judaísmo no declarado.³⁴

El resultado final es paradójico, y aun desesperado. En un texto que en tantos pasajes apela a la recursividad, cuando llegamos a su fin debemos volver al principio. En el último párrafo, el autor habla de las “atribuciones erróneas”; en el primero, del “Error” que “empaña” la “Memoria”.³⁵ Hay una traición de los intelectuales, como la *Trahison des clercs* (1927) de Julien Benda aludida en el texto. Traición de la Occitania, de la Francia: de donde debería venir la luz, vienen las sombras. Tanto más grave que cuando vienen de Alemania y de los germanófilos. El corazón mismo de la racionalidad está contaminado por las potencias más oscuras. Parece colaborar en esta lóbrega tendencia, según dice Bioy, “la idea fascista [...] de la superioridad de las pasiones sobre la inteligencia”.³⁶ Como espejos deformantes pero sin enigmas, las situaciones argentina y francesa se reflejan; el eclipse de la razón está cerca: será Vichy (Valéry había pronunciado el discurso de elogio del Mariscal Pétain en su ingreso en la Academia Francesa)³⁷ y el “íntimo cuchillo en la garganta” de la Revolución de 1943, deplorado en el “Poema conjetural” y expuesto ante los ojos de cualquier lector en el diario *La Nación*, donde el poema fue publicado por primera vez.³⁸ La “tumba” de Pierre Menard redactada por el narrador sicofante, fascista y oportunista no es “caprichosa, o simplemente satírica”.³⁹ Para los “amigos auténticos de Menard” es la frustración ante una Francia que no cumple ni en el terreno ni como símbolo con la que se creía que era su misión histórica. Por eso, esos amigos verdaderos “han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza”. Decididamente, una breve rectificación era inevitable. Cualquier lector puede ser un lector deplorable. Pero por más hipócrita que sea, nunca será un semejante, un hermano.

Notas

- 1 Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Sur* 56 (mayo de 1939), pp. 7-16.
- 2 Louis Nicolas Ménard (París 1822-París 1901).
- 3 Cf. Borges, Jorge Luis, *Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*. Prólogo de Iraclet Páez Urdaneta. Establecimiento del texto, variantes, notas, cronología y bibliografía de Daniel Martino. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006, p. 65. Las citas de "Pierre Menard" corresponden al texto de esta edición, a partir de ahora abreviada como Ayacucho, también para las referencias a las notas. Sobre el conjunto del neoclasicismo francés, cf. Peyre, Henri, *Le Classicisme français*, New York, Éditions de la Maison Française, 1942, pp. 206-37. Sobre el ideario estético del grupo de la NRF, cf. Anglès, Auguste, *André Gide et le premier groupe de la NRF*, París, Gallimard, 1978. En el cuento de Borges, Paul Valéry aparece citado por su nombre dos veces (Ayacucho, p. 55). La vinculación entre la teoría literaria de Borges y la de Paul Valéry y el clasicismo francés fue señalada tempranamente por la crítica francesa: cf. en un extremo del arco temporal, Genette, Gérard, *Figures*, París, Seuil, 1966 (*passim*), la pareja aparece cada vez que se menciona a Borges, y cada vez que se menciona a Valéry) y aun Derrida, Jacques, "Qual Quelle, les sources de Valéry", en *Marges*, París, Minuit, 1972; en el otro, Rancière, Jacques, "Borges et le mal français", en *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007, pp. 145-165.
- 4 En el texto del cuento aparecen citados autores vinculados a esta vertiente: Toulet (Ayacucho, p. 55), Alphonse Daudet, padre de Léon (Ayacucho, p. 56), Barrès (Ayacucho, p. 58), Céline (Ayacucho, p. 61).
- 5 Cf. Ayacucho, p. 71. "Pondré este informe bajo la divisa de Leonardo –*Hostinato rigore*– e intentaré seguirla", dice el naufrago en *La invención de Morel*. Nótese la grafía leonardesca *cou h*, respetada por Paul Valéry (en "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci", 1894); nótese que el naufrago califica de "informe" su relato, y que el narrador de "Pierre Menard" califica el propio de "nota".
- 6 Borges, Jorge Luis, "Introduction à la Poétique, de Paul Valéry", en *El Hogar* (10 de junio de 1938). Primera publicación en libro: Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos: Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Ed. de Enrique Saccro-Garí y Emir Rodríguez Moncal, Buenos Aires, Tusquets, 1986, pp. 241-2.
- 7 Así aludía oblicuamente a la fusión latina, a los franceses reconociéndose al fin (sólo) en Hispania, y a un *Quijote* español y francés. Misma busca en *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares: el título originario era *La invención de Guérin*. Según Bioy, "Creo que yo llamé Morel al protagonista por una razón miserable. Quería ponerle un nombre francés que se pudiera pronunciar en español de un modo correcto y Morel era bueno para eso". Testimonio citado en Barrera, Trinidad (ed.), *Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 77. Cf. Martino, Daniel (ed.), *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad, 1991, p. 283. Según explica Martino en su introducción a *La invención de Morel – Plan de evasión – La trama celeste*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002, p. XL, "el contrato original de publicación, celebrado con Editorial Losada, el 31 de julio de 1940, prueba que el título de la novela fue, casi hasta último momento, *La invención de Guérin*". Nótese, en *passant*, el abandono del acento agudo, el que figura en Maurice de Guérin, autor neoclásico dilecto de Matthew Arnold, y de Charles Maurras.
- 8 Cf. Ayacucho, p. 64. La forma Louÿs es una grafía arcaizante, o exótica, del plebeyo apellido Louis. El "anacronismo deliberado" de la fecha 1899 (la revista *La Conque* dejó de publicarse en 1892) es doblemente autorreferencial, porque señala tanto al narrador como al autor: en un plano, ésta es la técnica nueva de lectura anacrónica Menard; en otro, alude a la fecha del nacimiento de Borges.
- 9 Bajo el seudónimo de L. de Scneville, bajo el título de *Prométhée délivré* (1844). Cf. Ayacucho, p. 63. Cf. sobre Ménard, y también sobre el affaire de las *chansons de Bilitis*, con referencias a las discusiones alemanas y las réplicas francesas, la bibliografía citada en la monografía de Peyre, Henri, *Louis Ménard*, Yale: Yale Romanic Studies, 1932.
- 10 Cf. Rodríguez-Moncal, Emir, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, New York: Dutton, 1978, p. 123. Es una paráfrasis de Remy de Gourmont, "Louis Ménard, Païen mystique", en Gourmont, Remy de, *Promenades littéraires: 4ème. Série*, París, Mercure de France, 1912. El título de Gourmont alude a la obra de síntesis de Ménard, *Réveries d'un païen mystique* (1876), reunión de verso y prosa, y a la biografía de Philippe Berthelot, *Le Dernier Païen: Louis Ménard et son œuvre*, París, Juven [el editor de Maurice Barrès], 1902. Nótese que Gourmont, en parte a través de su relación con Natalie Barney, será conocido en el mundo angloamericano. Lo traducirán Ezra Pound, Richard Aldington y Aldous Huxley. En *The Sacred Wood* (1920), T. S. Eliot llamará a Gourmont "the perfect critic". Éste es uno de los lazos que preparan la unión del neoclasicismo a formas de reacción política o de exaltación del fascismo. En Borges, la comparación entre T. S. Eliot y Valéry es constante: presente en la biografía sintética de Eliot (*El Hogar*, 25 de junio de 1937; *Textos cautivos*, p. 143), se reafirma treinta años después, con tonos más sombríos, en su *Introducción a la Literatura Inglesa* (en colaboración con María Esther Vázquez, Buenos Aires, Columba, 1965; en *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 856), donde se insiste, a propósito de Eliot, en la declarada unión de política monárquica, estética clásica y religión anglocatólica.
- 11 Publicada en siete volúmenes entre 1750 y 1758. Nótese que en Nîmes está la raíz celta *-nem*, que significa "cielo" y que la forma latinizada *Nemausus* significa "lugar consagrado"; de ahí derivaron el antiguo occitano Nîmes, y el francés actual Nîmes. Aquí Occitania aparece como cruce cultural de tradiciones clásicas o asimiladas a la clasicidad (celta, romana, francesa), pero también como enclave sagrado desde las religiones arcaicas. Cf. Nègre, Ernest, *Les Noms de lieux en France*, París, Armand Colin, 1963, p. 46. H. Bustos-Domecq (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares) recuerda a Nîmes en "El dios de los toros", *Seis Problemas para don Isidro Parodi*, III, Buenos Aires, Sur, 1942, p. 67. Nótese el tema religioso: en su poema sobre Nîmes, incluido en *Luna de enfrente* (Buenos Aires, Proa, 1925; *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 1997, p. 27), Borges se había referido al agua que "reza" en las acequias de la ciudad occitana.
- 12 Gourmont, Remy de, *Le Problème du style*, París, Mercure de France, 1907.
- 13 Y así se justifica racionalmente, desde la teoría de la poesía pura, la empresa literal de Menard: es absurdo "croire que la poésie est un accident de la substance prose". Valéry, Paul, "Préface", en *Charmes – Poèmes de Paul Valéry – Commentaires par Alain*, París, Gallimard, 1929, p. xiii.
- 14 Borges, Jorge Luis, "John Wilkins, previsor", en *El Hogar* (7 de julio de 1939), *Textos cautivos*, p. 334. Leibniz es también quien formuló el principio de identidad de los indiscernibles, y el desafío de este principio estará en la base racional de la obra invisible de Menard.
- 15 "La máquina de pensar de Raimundo Lulio", en *El Hogar* (15 de octubre de 1937), *Textos cautivos*, p. 178.
- 16 Valéry, Paul, "Le fait historique", en *Les Presses Modernes* (1934), en *Varicelle IV*, París, Gallimard, 1938; en *Œuvres*, París, Gallimard ("Pléiade"), 1957, p. 1137.

- 17 Baste señalar que aparecen mencionados la concepción del arte como juego y como álgebra; la temprana revalorización o reevaluación del preciosismo, esa forma antirromántica del barroco francés; la busca de las secretas pero férreas leyes métricas de la prosa, como la emprendían los estilistas y filólogos romances contemporáneos a Pierre Menard; las alusiones a la *NRF*, programáticamente clásica, donde Pierre Menard llega a publicar dos artículos; la discusión de la infinita carrera de Aquiles y la Tortuga, análoga a la del lector que jamás puede agotar el sentido de los textos; la vindicación de la crítica literaria no judicial, a través de un "obstinado análisis" (recuérdese la divisa leonardiana) de las costumbres sintácticas de Toulet; la defensa de la puntuación como criterio de la eficacia de muchos versos.
- 18 Entre los trabajos anteriores a la edición Ayacucho, sólo parece útil, por algunas referencias a la cultura francesa de la época de Ménard/ Menard, Balderston, Daniel, "Menard y sus contemporáneos: El debate sobre las armas y las letras", en *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 35-68.
- 19 En términos de Valéry, "tout jugement que l'on veut porter sur une œuvre doit faire état, avant toute chose, des difficultés que son auteur s'est données". Valéry, Paul, "Avant-propos" a Lucien Fabre, *Connaissance de la Déesse*, Paris, Société littéraire de France, 1920; en *Œuvres*, p. 1279.
- 20 Citado por Wellek, René, "Paul Valéry", en *History of Modern Criticism* 8, Yale, Yale University Press, 1992, p. 171.
- 21 Valéry, Paul, "Au sujet du *Cimetière marin*", *NRF* 234 (1º de marzo de 1933), como prólogo al estudio de Gustave Cohen, p. 411.
- 22 Correspondería al "unreliable narrator", para apelar a la *faible* categoría de Wayne Booth. Cf. Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1983, 2ª ed. ampliada.
- 23 Nótese la ironía onomástica. Apenas mencionado el "alto testimonio", la testigo no es otra que Bacourt, *bas(se) cour*, la corte baja, y casi el doméstico corral de las gallinas.
- 24 La primera oración del tercer párrafo, en una muestra de recursividad, reitera la locución, pero con tipográfico énfasis: "la obra *visible*".
- 25 Ayacucho, p. 67.
- 26 Ayacucho, p. 68.
- 27 Cf. Ayacucho, p. 69.
- 28 Ayacucho, p. 72.
- 29 Cf. Balderston, op. cit., p. 52.
- 30 Brasillach, Robert y Massis, Henri, *Les cadets de l'alcazar*. Paris: Plon, 1936. Una segunda edición, aumentada, fue publicada en la misma editorial en 1938, bajo el título *Le Siège de l'alcazar*.
- 31 Chesterton, G. K. "Lepanto". Traducción de Jorge Luis Borges, con texto inglés enfrentado. En *Sol y Luna* 1 (1938), pp. 136-147.
- 32 Lo hace el 30 de septiembre, en buscada imbricación franco argentina de las fechas buscada por el autor, para que la fecha coincida con el día de la revolución protofascista del general Félix Uriburu de 1930. El escándalo de Stavisky provocó en Francia la caída del gabinete Chautemps, y su reemplazo en 1934 por el de Daladier.
- 33 Según *Hechos de los Apóstoles*, 8:14.
- 34 No era infrecuente en la época, entre la derecha francesa antisemita, el elogio de judíos singulares, sin mencionar su judaísmo. Un ejemplo es Daudet, Léon, *Panorama de la IIIème République*. Paris: Gallimard, 1936, *passim*.
- 35 "Todavía en las costumbres tipográficas de Paul Valéry quedan algunos rastros de ese comercio juvenil con los simbolistas: alguna charlatanería de [...] letras mayúsculas". Borges, Jorge Luis, "Paul Valéry", en *El Hogar* (22 de enero de 1937); *Textos cautivos*, p. 75.
- 36 Bioy Casares, Adolfo, reseña de Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1941), en *Sur* 92 (mayo de 1942), p. 64.
- 37 Valéry, Paul, "Réponse au remerciement du Maréchal Pétain à l'Académie Française", publicado por primera vez en París, por Firmin Didot, en 1931; importantes pasajes, recortados de manera más dogmática, forman el final y colofón de Valéry, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Stock, 1931.
- 38 Borges, Jorge Luis, "Poema conjetural", en *La Nación*, 4 de julio de 1943, otra efemérides de elocuente puntualidad mensual.
- 39 Bioy Casares, Adolfo, op. cit, p. 63.

LA OTREDAD EN LA NARRATIVA DE GUY DE MAUPASSANT Y SANTIAGO DABOVE

Graciela Mayet

Universidad Nacional del Comahue

La narrativa fantástica de Guy de Maupassant sin duda influyó notablemente en los escritores argentinos de fines del siglo XIX y principios del XX. Tal es el caso del poco conocido escritor Santiago Dabove, elogiado por Borges en el prólogo a la edición de los cuentos *La muerte y su traje*. Borges compartió con Dabove las tertulias de los sábados, presididas por Macedonio Fernández, en la confitería de la calle Jujuy, según dice en el mencionado prólogo.

La narrativa fantástica de Dabove y de Guy de Maupassant se caracteriza por la presencia de personajes con estados psicopáticos o extremadamente sensibles para captar lo inexplicable. En ambos casos se teme al otro dentro de sí mismo o exterior a sí.

Podría decirse que la literatura fantástica, en general, es una máscara de la escritura en tanto en ambas se produce la negación de un sentido único de interpretación y de la identidad.

La elección de los autores Guy de Maupassant y Santiago Dabove nos fue sugerida por la afirmación de Borges de que el poco conocido escritor argentino admiró, sin duda, al extraordinario narrador francés del siglo XIX, como dice en el prólogo al libro de Santiago Dabove *La muerte y su traje*, en la primera edición de estos cuentos en 1961¹. En efecto, nos parece que ambos escritores comparten la incursión en la escritura de lo fantástico con distintos matices pero con aspectos coincidentes que nos proponemos explicar.

En Maupassant la modalidad de lo fantástico es menos una elección estética que la afloración de estados psicofísicos causados por la enfermedad que, progresivamente lo llevaría a la locura y a la muerte. Así es como esta modalidad sorprende a un lector acostumbrado al cuadro realista-naturalista, predominantemente mayoritario en el escritor francés, tal como puede ejemplificarse con *Bola de sebo*, *Pedro y Juan*, *Bel ami*, *Una vida*, relatos que develan las miserias y debilidades del mundo burgués del Segundo Imperio.

Por su parte, Santiago Dabove, a través de la mirada extrañada, otorga una nueva valoración y un nuevo orden a lo cotidiano, impulsándolo al campo fantástico por la anulación de toda perspectiva convencional. Vemos que comparte con Maupassant la presencia de personajes con estados psicopáticos o extremadamente sensibles para captar lo inexplicable. Cabe señalar que estos aspectos de los dos escritores, que no son sino rasgos de la literatura fantástica, son la consecuencia de la negación del sentido único de interpretación y de la identidad. Esto último sería propio de la máscara, según lo afirma Bajtin.² En efecto, lo idéntico se opone a lo otro, lo extraño. La expresión “Yo también soy” anticipa al otro como anterior.³ En el mundo se desarrolla la actividad del yo interactivamente con el otro. Ese otro, ya sea en nuestro interior o fuera, se vuelve extraño.

En cuanto a lo extraño —dice Freud— puede ser amenazador pues es algo *unheimlich*, es decir, algo no familiar, ominoso.⁴ Muchas veces, la amenaza de lo extraño parte del yo, el peligro parte del sujeto mismo. Esto ocurre cuando se producen trastornos en el sujeto. Así en “Horla”, el personaje no puede detectar las diferencias entre el yo y el mundo. En este cuento, un alienista presenta a sus colegas el caso de un loco que era capaz de hablar de su mal con total lucidez: la experiencia de la nada o *une mort de l'être entier* (Maupassant, p. 272). Experimenta, además, la desaparición de objetos que él atribuye a la existencia de un ser invisible al que llama Horla. Horla es el otro que amenaza y perturba al hombre y que el espejo —esa imagen del otro— denuncia por su ausencia; el otro que el narrador alienado reconoce a través de los fenómenos que hacían furor en la época:

...ce que vous appelez l'hypnotisme, la suggestion, le magnétisme — c'est lui que vous annoncez, que vous prophétisez! (op. cit., p. 279)

La creencia en fuerzas magnéticas, sueños premonitorios, es motivo de una charla entre hombres escépticos en el cuento “Magnétisme” los cuales relatan algunos episodios extraños: el sueño de la muerte de su padre por un niño, la aparición —como una evocación— de una mujer en la que alguien había pensado antes. El magnetismo era practicado entonces por los médicos, tal como se dice en “Un fou?”, incluso el célebre doctor Charcot lo practicaba. Resulta bastante misterioso que un hombre tenga el poder de hacer dormir a un semejante y, durante el sueño, robarle el pensamiento. Todo es misterio. Nuestros sentidos resultan mezquinos para aprehender lo que nos rodea: *...nous sommes entourés de choses que nous ne soupçonnerons jamais, parce que les organes nous manquent qui nous les révéleraient.* (op. cit. p.212) Así resulta que el magnetismo es misterioso porque carecemos del instrumento revelador. El loco de “Un fou?” declara

que dentro de él vive otro y forman dos personas. Su poder se extiende a todos los seres y objetos y ésa es su tortura ya que cree que todo se dirige a él. La experiencia de no verse en el espejo le reveló que un ser invisible lo visitaba.

Por su parte, Santiago Dabove en el cuento “Presciencia”, título que anuncia lo previo o anterior a la ciencia, muestra un espejo que permite al personaje narrador advertir la anormalidad ya que un objeto caído en él, se pierde como en un estanque y también le hace verse a sí mismo como otro, avejentado, vestido con armadura semejante al azogue del espejo. En “Narciso”, Dabove retoma el mito antiguo agregándole connotaciones mágicas pues una imagen del joven cobra vida, el otro idéntico a sí mismo, con la cual puede palparse, experimentarse. Asimismo, el desdoblamiento y los sueños están presentes en “Tratamiento mágico” cuyo personaje halla descanso en la lectura y en el sueño para huir del pensamiento hostigador de la muerte. Un curandero —quien tiene otra forma de mediación con lo desconocido parecida al quehacer del alienista— intenta curarlo por medio de la ingestión de peyote, el cual lo lleva a experimentar como vivas y reales las figuras de seres humanos. Así es como la pica destinada al armero de la escena, atraviesa el pecho del personaje narrador. ¿Cuál es uno y cuál es otro? La identidad del personaje es puesta en duda:

...el moribundo que se pierde entre ensueños o que se desdobra y finge su muerte como si fuera la del otro, con cualquier medio que emplee, realiza una fantasía trascendente que parece bañarse de inmortalidad, como si fuera posible para el sujeto la consideración de su propia muerte, o si se quiere, que ésta es usadera y no afecta su ser. (Dabove, p. 38)

En otro cuento, “La muerte y las máscaras”, Dabove muestra cómo el espacio que se interpone entre la vida y el sueño vuelve difusas las barreras entre lo imaginado o soñado y lo realmente vivido. El título enuncia cuán vinculada se halla la muerte con el espacio difuso de los sueños donde la identidad se esfuma y se abre a la emergencia de las máscaras. Los griegos decían que el sueño es hermano de la muerte. Una fiesta de máscaras, en una extraña casa que parece propia de un relato de ciencia ficción, lleva al personaje narrador a preguntarse si todo cuanto había vivido era verdad o sueño:

Sé que aquello sucedió, sé que no es un sueño pero también los sueños “suceden” y el alma anda entre sueños. (op. cit. p. 53)

Siempre en torno de la muerte, “El espantapájaros y la melodía” nos pone frente a una experiencia espiritista de un grupo de amigos; uno de ellos invoca al espíritu de un linyera agonizante pero la voz que escuchan proviene de la habilidad de ventrílocuo de uno de ellos con lo cual el narrador deja deslizar su escepticismo por esas prácticas esotéricas. Otro bromista en “La cuenta” anuncia su muerte por suicidio. Deseaba que presenciaran el espectáculo de su velatorio, con el simulacro de su cuerpo en un ataúd. Al amanecer, apareció para espanto de todos. En “El recuerdo” puede verse cómo, a pesar del humor con que a veces se refiere a la muerte y al escepticismo acerca de la sobrevivencia eterna, Dabové imagina la posibilidad de sobrepasar a la extinción definitiva a través del recuerdo impregnado en los átomos luego de la desaparición de la vida en el planeta.

La locura y la muerte —como en Maupassant— parecen ser un binomio recurrente en los cuentos de *La muerte y su traje* como lo demuestra “Presciencia”, ya mencionado antes. En este caso, también se repite la figura del espejo pues el personaje siente que la locura lo amenaza por su temor a convertirse en un manojo de gas. El espejo es un espacio *donde puede caber un mundo* (op. cit., p.75) y el temor a que la muerte modifique su cuerpo lo lleva a contemplarse en su superficie de la que admira su capacidad para contener lo uno y lo múltiple. La posibilidad de resucitar a los muertos ha sido tema de la literatura fantástica europea del siglo XIX retomado en “El experimento de Varinsky”, joven cirujano que intenta dar vida al cadáver de un homicida y suicida. Lo logra por unos instantes, tiempo suficiente para que el resucitado musite unas palabras de arrepentimiento. Algo relacionado con el cuento anterior, “Monsieur Trépassé” muestra la posible convivencia de vivos y muertos a través de un viaje que el narrador efectúa con ese señor que regresa a ocupar su tumba en el cementerio. ● Otros modos de supervivencia *post mortem* pueden encontrarse en “Cuento” donde una anciana, al hallar ataúdes abiertos, besa las articulaciones de los huesos porque decía que tienen inmortalidad (op. cit., p. 99). Posiblemente uno de los mejores cuentos de *La muerte y su traje* es “Tren” en el que el narrador viaja a través de estaciones donde se suceden episodios de su vida como si ésta estuviera señalada por los distintos lugares donde el tren se ve demorado por accidentes y acontecimientos familiares. Cuando llega a su lugar de trabajo, éste había desaparecido. Entonces se arroja desde una ventana. Al igual que en “El recuerdo”, las partículas conservan la memoria de la vida del personaje de “El tren” pues su carne estrellada *se dispersó en recuerdos* (op. cit., p.137).

● Otro aspecto que puede mencionarse es la tendencia al cientificismo que hallamos tanto en Maupassant como en Dabové. Como se sabe, a

finales del siglo XIX, las ciencias naturales tienen un prestigio y difusión incomparables e inevitablemente se trasladan a la literatura a través de explicaciones científicas o seudocientíficas en los relatos ficcionales. Sin embargo, el principio de incertidumbre se afirma y se extiende entre los intelectuales, de ahí que el esoterismo, que había surgido con el Romanticismo, se prolongue durante el Segundo Imperio en Francia, proliferando sus adeptos y los libros acerca de este tema. Al mismo tiempo, se multiplican los estudios sobre las enfermedades nerviosas, el hipnotismo y la telepatía.

El misticismo, por entonces, alberga la conjunción de múltiples creencias, ocultismo, cábala, magia y diversas formas de religiosidad. Así encontramos en “Rêves” una charla de comensales entre los que figuran el médico y el escritor. El médico utiliza el éter con el protagonista para realizar una experiencia en la que *tous les mystères se dévoilaient*, permitiéndole sentirse un ser de inteligencia superior. En “La main”, el juez de instrucción expresa su opinión ante un grupo de gentes, acerca de un asunto de ribetes extraños, también discute las diversas opiniones, reúne las pruebas. Se comporta como un hombre del siglo, como un adepto del positivismo. En “Conte de Noël” es un médico, el doctor Bonenfant —el nombre es predicativo del personaje— quien relata un acontecimiento milagroso del cual fue testigo. En “La chevelure”, un médico presenta un extraño caso de locura erótica y necrofilia. En “Lettres d’un fou”, un hombre relata en una carta a su médico un extraño estado mental. En “Le Horla”, un médico ilustre reúne a unos colegas para mostrarles uno de sus enfermos.

Sin embargo, en muchos cuentos no se intenta una explicación científica sino que se los presenta como fenómenos extraños que no responden a parámetros normales o habituales. La literatura da cuenta de la impotencia del positivismo, de las ciencias para responder a las inquietudes y a los misterios que rodean al hombre o que surgen de sí mismo. A veces la amenaza puede provenir de otro que es un miembro del cuerpo, como en “La main d’écorché”, en que Maupassant presenta una mano vengativa que casi asfixia al personaje, dejándolo totalmente loco antes de morir por el espanto. ● también un objeto humano puede ejercer un poder seductor irresistible desde la muerte, como en “La chevelure”.

A veces la amenaza procede de animales fantásticos, de tamaño colosal como en “Le loup” o simplemente es el miedo dentro de sí mismo que trastorna a los personajes, surgiendo esta otredad telúrica del propio yo, como puede verse en “La peur”:

(La peur) a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses en face de risqué vagues. La vraie

peur c'est quelque chose comme une reminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. (Maupassant, p.110)

El espanto recorre los relatos de Maupassant: miedo a la noche y a los ruidos nocturnos; aprehensión a recorrer cuartos cerrados, intocados luego de años después de la muerte de un ser amado ("Apparition"):

❶! *Personne ne peut comprendre, à moins de les avoir ressenties, ces épouvantables et stupides terreurs. Je ne crois pas aux fantômes, et bien, j'ai défailli sous la hideuse peur des morts et j'ai souffert...en quelques instants plus qu'en tout le reste de ma vie, dans l'angoisse irresistible des épouvantes surnaturelles.* (op. cit., p.164)

Asimismo hay relatos en que el miedo es el miedo a estar solo, miedo del miedo, de los objetos como si lo cotidiano se volviera amenazadoramente extraño, revestido de otredad:

J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale. ("Lui", op. cit., p.170)

O también el temor producido por creencias en la aparición de los muertos, como en "L'auberge" que lleva a Ulrich Kunsli a la locura, o en lo inevitable como la vejez y la enfermedad ("Madame Hermet").

CONCLUSIÓN

La experiencia moderna del mundo de fines del siglo XIX y principios del XX acarrea una sensación de transitoriedad, mudanza de todos los acontecimientos, valores y conocimientos científicos y filosóficos los cuales están sujetos a un cambio permanente como no se había experimentado anteriormente. A esta constante sensación de precariedad de todos los datos provenientes del pensamiento humano, no sería ajena la irrupción de una literatura que tematiza la alteración temporal y espacial y la inmersión en fenómenos no habituales.

La influencia de la literatura francesa en el Río de la Plata en esa época, particularmente de escritores realistas y naturalistas, se produce en momentos de grandes transformaciones sociales, literarias y culturales, al compás de la incipiente prosperidad material. Es entonces cuando se conforma la literatura fantástica vernácula indudablemente influida por la lectura de Hoffmann, Poe, Balzac, Maupassant y de Nerval. Si bien Santiago Dabove no es ajeno a dichas lecturas, principalmente de Maupassant

—como se dijo al comienzo— su creación literaria supone un abordaje del ámbito de lo fantástico a partir de los mínimos datos de lo cotidiano y de pequeñas anécdotas. En ambos escritores, se revela una singular percepción del mundo y una inadaptación al mismo; un intento de dar explicación científica y una inclinación por la medicina para dar cuenta de fenómenos patológicos o inexplicables.

Notas

- 1 Borges, Jorge Luis, Prólogo a *La muerte y su traje*, Buenos Aires, Alcándara, 1961, p. 8.
- 2 Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1994, p. 41. Al referirse a los aspectos de la cultura popular, Bajtin dedica un espacio a la máscara, diciendo que es *el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular*. La máscara expresa la alegría de las reencarnaciones y la negación de la identidad y del sentido único. Es también una expresión de las transferencias y metamorfosis. Siguiendo a Bajtin, Julia Kristeva señala que la máscara es la marca de la alteridad y el rechazo de la identidad. *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 232.
- 3 Bajtin, Mijail, *Yo también soy*, México, Taurus, 2000, p. 17.
- 4 Freud, Sigmund, "Lo ominoso" en *Obras completas*, volumen 17, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail
La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1994.
- BAJTIN, Mijail
Yo también soy, México, Taurus, 2000.
- DABOVE, Santiago
La muerte y su traje, Buenos Aires, Alcándara, 1961.
- FREUD, Sigmund
 "Lo ominoso" en *Obras completas*, volumen 17, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- MAUPASSANT, Guy de
Contes fantastiques complets, Paris, Marabout, 1997.

**LA *CHANSON DE FLORENCE DE ROME*
(PRINCIPIOS DEL SIGLO XIII)
Y LA VERSIÓN CASTELLANA *OTAS DE ROMA*
(PRINCIPIOS DEL SIGLO XIV).
UN RECORRIDO SOBRE LA PROBLEMÁTICA
DEL GÉNERO**

**Giselle Rodas
Gabriela Soria**

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

En cuanto al contenido de la historia de Florence de Rome¹, el argumento es bastante simple: cansado ya de la vida y a sus cien años, el rey Garsir de Constantinopla desea tomar por esposa a la joven y bella Florencia, hija del rey Otas. Ante la negativa de este rey y de la misma Florencia, Garsir declara la guerra contra Roma. Es así como a las huestes de Otas se unen dos caballeros hermanos, Esmeré y Miles, que representan modelos totalmente opuestos: el primero es bueno y virtuoso; el segundo es malo y codicioso. Inmediatamente, Florencia se verá atraída por Esmeré, rápido y valiente en la batalla. Otas no tarda en prometer la mano de su hija al mejor combatiente y es de esta manera como el lector va entendiendo que Florencia será correspondida por Esmeré. Paralelamente, se desata el espíritu traidor de Miles contra su hermano.

Al morir Otas en la batalla, Esmeré hereda el reino y decide salir en busca de Garsir. A su regreso, Miles ha raptado a Florencia y ha intentado violarla. Aquí comienzan las aventuras de Florencia, de contenido maravilloso y hagiográfico. Florencia llega a un monasterio y adquiere dotes superiores: cura enfermos, entre ellos a ambos Esmeré, con quien se reencuentra y, finalmente, regresan a Roma.

Si bien existen distintas versiones de la historia de Florencia, las que cotejaremos en este trabajo son la versión "P" de la *Chanson* (manuscrito de fines del siglo XIII o principios del XIV y cuyo copista sería del este de Francia) y la versión castellana "S" de principios del siglo XIV conocida como *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija* que se encuentra inserta en el manuscrito escurialense h-i-

13. Lo que se pretende es observar cuestiones referidas tanto a la variación genérica como a la traducción que resultan del traspaso de una obra en verso (*Chanson*) a una obra en prosa (*Otas*). El objetivo es investigar de qué manera tanto el poeta de la *Chanson* como el trasladador de *Otas* utilizan conceptos genéricos para referirse a su obra. Según Fernando Gómez Redondo, *Otas de Rome* es una traducción “bastante literal” de la *Chanson de Florence de Rome* (1999: 1659) aunque la complejidad en cuestiones de traducción reside, justamente, en ese trasvase genérico.

Una de las problemáticas que se encuentran en relación con estos textos es la del género al que pertenecería cada obra. Esto implica, por supuesto, una dificultad terminológica que reside en la confusión e indeterminación, durante el medioevo, respecto del uso de categorías concretas sobre los géneros narrativos. Juan Paredes observa al respecto:

(...) ¿Con qué términos designan [los autores medievales] sus propias obras? (...) Si es cierto que, a veces, los autores emplean un poco a la ligera (...) ciertos términos (...) al menos los emplean; y no será por tanto nada superfluo tratar de averiguar la significación y sentido de estos vocablos con los que designaban a sus creaciones (2004: 35).

Por otra parte, Hans Robert Jauss (1970: 79-101) plantea que el problema para la determinación de los géneros en la Edad Media se explica por la falta de precisión cronológica de los textos. El estudioso propone observar qué variedad de géneros se encuentran en una misma obra y cuál es el dominante, sin intentar “forzar” el texto para encajillarlo en una categoría genérica determinada.

Con la finalidad de acercarnos a los términos genéricos implicados en las obras que nos interesan, estudiaremos de qué manera estos vocablos estarían presentes en la *Chanson* y en *Otas*.

En cuanto a la versión castellana, el texto cuenta con un título que reproducimos y que no tiene paralelo en la *Chanson*: “Aquí comienza el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e dela infante Florencia su fija e del buen caballero Esmeré” (15). La palabra cuento proviene del término latino *computus*, una de cuyas acepciones es la de “contar acontecimientos”. En la literatura española, el concepto en sentido moderno (entendido como relato breve, oral o escrito en el que se narra una historia de ficción que se encamina hacia su clímax) aparece recién en el siglo XVI con Juan de Timoneda (*Sobremesa y alivio de caminantes*). Antes de esta fecha el término no se utiliza con un sentido preciso. La literatura española del medioevo aplica otras voces para referirse al mismo concepto: “fabliella” y “exemplo” (don Juan Manuel), “proverbio”, “estoria”, “faba” (Juan Ruiz), “apólogo”, “fábula”, etcétera.

Gómez Redondo (1999: 1331) observa que “cuento” en la Edad Media remite a una acepción que si bien nombra a la ficción, no goza de un significado estable. De hecho, posee un tratamiento formulario en expresiones que intensifican la actividad narrativa. El típico comienzo “Dize el cuento que...” sólo da apertura a la materia argumental. El vocablo “cuento” no implica, entonces, la presentación genérica de la obra sino la introducción de elementos relacionados con el arte de narrar y es esta última acepción la que adquiere en el *Otas* castellano que, además, concluye con una fórmula similar: “Aquí feneçe nuestro cuento. Dios nos dé buen consejo atodos. Amén.” (LVII, 7).

En la literatura francesa medieval, el concepto *conte* posee un sentido vago aunque una de sus acepciones es la de “relatar”. El término aparece en forma reiterada durante el medioevo haciendo referencia a la acción de relatar un hecho enumerando diversas circunstancias. En el caso de la *Chanson* no se registra el término y es desde esta perspectiva asociada con la narrativa que se hace coherente su ausencia.

Por otra parte, en la *Chanson* encontramos los siguientes versos a partir de los cuales podemos referirnos a cuestiones genéricas: “*Voires de voire estoire issuz es li romanz/ D'un riche emperaor, qui mout ref, vaillanz*” (vv. 20-21). En *Otas* encontramos la siguiente traducción de esos mismos versos: “*La verdadera estoria diz que un emperador fue en Roma...*” (II, 1).

El concepto de “historia” proviene del griego, una de las acepciones para el vocablo *istorien* es la de narrar. Durante la Edad Media la voz hace referencia a una narración de hechos presenciados o bien oídos a testigos inmediatos aunque, la literatura francesa utilizó el concepto *estoire* como equivalente al actual “cuento” en sentido moderno. Sin embargo, Wallensköld anota respecto de la *Chanson* que el sentido de *estoire* utilizado en la obra es el de *récit (véridique) d'événements historiques* (1909: 329). En la literatura medieval hispana, “estoria” se refiere al acto de la narración más que a un grupo de obras concretas. En el caso de *Otas*, haría alusión a la narración que retoma el poeta y a la que trata de darle verosimilitud.

Por otra parte, el concepto de “romance” resulta complejo ya que a principios del siglo XIII designa a las lenguas derivadas del latín, pero progresivamente acaba nombrando los textos escritos en esas mismas lenguas. Es en el siglo XIV cuando el *romance* español desarrolla sus características más peculiares como género literario: sirve para referirse, fundamentalmente, a los textos en prosa (casi todos traducidos) de carácter ficcional que conforman la base de la narrativa medieval y que se sirve de estrategias de recitación². Por este motivo, Gómez Redondo considera que *Otas* no es sino un romance de materia de la Antigüedad ya que este período funciona como un telón de fondo para el desarrollo narrativo, aunque la

intención no es reconstruir lo histórico sino servirse de un modelo para el accionar individual y social.

El carácter recitativo de los “romances” se encontraba en oposición al carácter lúdico de los “cantares” ya que estos últimos requerían de una interpretación de carácter juglaresco que suponía, además, una interpretación de tipo dramático. Esta diferencia básica entre la intención de uno y otro texto ya ha sido señalada por Roger Walker quien afirma que el poeta de la *Chanson* quiere edificar una audiencia aristocrática, por lo que realza en su texto el carácter cantado y dramático. Para ello explota todos los recursos retóricos y poéticos posibles. Si bien Walker se refiere a una supuesta prosificación francesa de la *Chanson* y de la que sería traducción el texto español, afirma que la versión prosificada está escrita para un público lector. Es así como se recortan la retórica poética y los modelos dramáticos de lo cual resulta una versión más ascética que pretende edificar el carácter didáctico (1980: 237-241).

Desde ya que toda esta confusión y profusión terminológica acarrearán enormes dificultades a la hora de indicar la pertenencia de una obra a un género u otro. Pero también se deben tener en cuenta las complicaciones que estos conceptos significaron para los trasladadores. El trasladar un texto de un género a otro en la Edad Media no implicaba una simple tarea de traducción sino una toma de posición frente a determinados aspectos, por ejemplo, la elección de los términos genéricos. Al respecto, Gómez Redondo declara:

Quando se traducen las primeras obras, se “trasladan” también los términos con que esas producciones eran reconocidas en sus correspondientes organizaciones lingüísticas; el autor –o trasladador– del texto no suele tomar partido por uno u otro término, y así sucede que la ambigüedad denominativa va apoderándose de un conjunto de libros que lo mismo pueden llamarse “cuentos”, “estorias” o “romances”, sin olvidar el término de “fablas” (1999: 1329).

No obstante esta reflexión del estudioso español, la cual hace referencia explícita a las primeras obras traducidas de la lengua francesa, consideramos que en el *Otas de Roma* sí habría una intención deliberada y una toma de postura en la elección de algunos términos. Tal es el caso de *chanson*, al cual no se le buscan reemplazos en la versión castellana mientras que en el texto francés el vocablo hace referencia a la calidad genérica de la obra en sí: “*Seignors, vos savez bien que que la chanson die (...)*” (v. 119). Esto se debe a que ya no estamos ante una *chanson* y el autor español es absolutamente consciente de ello.

Otro caso similar lo encontramos en la traducción de los versos iniciales. Cuando la *Chanson* se abre con: “Signor, oï avez en/ livre et en roman (v. 1); el trasladador de *Otas* opta por la siguiente traducción: “Bien oýstes en cuentos e en romanços (...)” (l. 1). En el caso de la versión francesa, el vocablo *livre* adopta un significado que hace referencia, según Wallensköld, a las obras escritas en latín, mientras que *romanz* serían las obras compuestas en lengua romance. Por lo tanto, el poeta no quiere sino señalar a todas aquellas obras, tanto de origen latino como vernáculo, oídas alguna vez por el espectador.

Por su parte, el trasladador castellano de la *Chanson* traduce *livre* por “cuentos”. Es en esta elección donde borra la acepción de “obra escrita en latín” e introduce un concepto meramente formular como el de “cuento”. Además, el vocablo que sigue a “cuentos”, “romanços”, adquiere un sentido más bien sinónimo al de su antecedente. Ambos en conjunto harían referencia a obras de carácter ficcional pero dentro de un tratamiento puramente formular cuya finalidad es dar apertura a la obra.

La operación realizada por el trasladador no estaba sujeta a reglas fijas sino que, como se ha observado, se regía por reglas flexibles, ya que podía explicar o interpretar el texto. En este sentido consideramos que en el caso de *Otas de Roma* hay una toma de postura no arbitraria a la hora de traducir ciertos términos referentes al género.

Con respecto al género al que pertenecería cada una de las versiones, la crítica aún no ha tomado una posición unitaria. Gómez Redondo se inclina por referirse a los textos como *chanson* (en el caso de la versión francesa) y *romance* en prosa (en el caso de la versión castellana). Observa que ambos textos comparten la misma intención general: advertir a los receptores sobre el poder que la traición puede llegar a alcanzar en las relaciones humanas. Lo que separaría a ambas obras es, justamente, la diferencia de estructura que resulta de verter al castellano la fuente original prosificada.

Por su parte, Herbert Baird se inclina por referirse a *Otas* como “cuento” aunque sin expresar ningún tipo de fundamento que aclare tal denominación. Si bien el análisis de Baird es expresamente lingüístico y filológico, la cuestión requiere de una reflexión sobre el asunto ya que implica un posicionamiento frente al texto. Seguramente, la utilización del vocablo “cuento” descansa sobre las líneas de apertura (“Bien oýstes en cuentos e en romanços”) y de clausura del texto (“Aquí feneçe nuestro cuento”), así como en el título de la obra (“Aquí comiença el cuento muy hermoso”). En cuanto a la versión francesa utiliza el concepto de *chanson d'aventure* para referirse a ese texto aunque tampoco indaga acerca de la cuestión genérica.

Wallensköld sólo se refiere a la versión francesa y, si bien utiliza el término de *chanson d'aventure* para referirse al texto, asegura que, en

cuanto al contenido, habría una línea que divide al texto en dos partes: el primer segmento de la *Chanson de Florence de Rome* tendría elementos caracterizadores de las canciones de gesta. En cambio, la segunda sección se correspondería con un tipo de canción de aventuras.

Desde nuestra perspectiva, la versión francesa sí utiliza un concepto genérico para autodenominarse. En numerosas ocasiones, el poeta emplea el vocablo *chanson* para referirse a la obra que está componiendo. Por el contrario, en la versión castellana no se utiliza un concepto específico para hacer referencia a la obra. De lo que sí es plenamente consciente el traductor, como bien se dijo, es de que ya no está componiendo una *chanson* sino un texto estructuralmente diferente. De lo que le falta consciencia es del dominio de la prosa que está componiendo en el camino de traducción. No hay concepto específico para darle una categoría genérica a ese texto nuevo ya que el vocablo de "cuento" que utiliza al comienzo, como ya se ha mencionado, es meramente formular.

En este sentido, coincidimos con la perspectiva adoptada por Gómez Redondo: el texto castellano no es sino un *romance* entendido como texto en prosa de carácter ficcional. Por otro lado, desde la perspectiva de Jauss, vemos en el contenido de la obra una profusión de distintos géneros que se combinan: la hagiografía, la aventura, la gesta, el relato maravilloso y el caballeresco, en tanto que tal como ya lo mencionamos, el texto francés no es sino una *chanson de geste* en su primera sección y una *chanson d'aventure* en la segunda.

Notas

- 1 La historia de Florence de Rome sobrevive en un conjunto bastante disímil de manuscritos:
 - A. La *Chanson de Florence de Rome*, de principios del siglo XIII, de la que se conservan tres manuscritos:
 - B. El manuscrito "P", de fines del siglo XIII o principios del XIV.
 - C. El manuscrito "M", de la segunda mitad del siglo XIII.
 - D. El manuscrito "L" es un fragmento de fines del siglo XIII.
 - E. *Le dit de Flourence de Romme* (ms. "D"), de principios del siglo XIV.
 - F. *Le Bone Florence of Rome* (ms. "R"), de fines del XIV.
 - G. *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija* (ms. "S"), de principios del siglo XIV. Es la versión española que ocupa los folios 49 a 99 del manuscrito del Escorial.
 - H. *Le Roman de Florence de Rome* (ms. "Q"), de principios del siglo XIV.
- 2 No debe confundirse esta acepción del concepto romance, adoptada entre otros por Gómez Redondo, con el concepto que designa a los poemas octosilábicos. Si bien la designación utilizada en uno y otro sentido sigue aún hoy siendo ambigua adoptamos la mención clasificatoria y designativa tal como la entiende Gómez Redondo, es decir, como prosa de ficción medieval (1999: 1331-1339).

Bibliografía

- BAIRD, Herbert (ed.)
"Otas de Roma", en *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid: R.A.E (Anejos del BRAE, 33), 1976.
- BAIRD, Herbert (ed.)
Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma, Madrid: RAE (Anejos del BRAE, 33), 1976.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio
Diccionario de términos literarios, Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando
Historia de la prosa medieval castellana, tomo II, Madrid: Cátedra, 1998-99.
- JAUSS, Hans Robert
"Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, 1970, 79-101.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel
"La traducción en el proceso de formación de la novela medieval", en: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, 2004, 103-106.
- PAREDES, Juan
Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- TORRE, Esteban
Teoría de la traducción literaria, Madrid: Editorial Síntesis, 1994.
- WALKER, Roger
"From French Verse to Spanish Prose: La Chanson de Florence de Rome and El Cuento del enperador Otas de Roma", en *Medium Aevum*, edited by J. A. W. Bennett, XLIX. 2, 1980, 230-243.
- WALLENSKÖLD, Axel, (ed.)
Florence de Rome, Chanson d'aventure du premier quart du XIII siècle, 2 vols, París: Firmin-Didot (SAFT), 1907-1909.

TRANSFORMACIONES DE LA BELLEZA FEMENINA EN LA TRADUCCIÓN CASTELLANA DE UN POEMA FRANCÉS MEDIEVAL

(UNA SANTA ENPERATRÍS, Ms. ESC. H-I-13)

Carina Zubillaga

Universidad de Buenos Aires - SECRI (CONICET)

El manuscrito h-I-13 de San Lorenzo de El Escorial, un códice datado hacia mediados del siglo XIV¹, testimonia con claridad un proceso desarrollado en Castilla desde fines del siglo XIII: la absorción en las narraciones en prosa de modelos procedentes de otras lenguas. Este códice de 152 folios está constituido por nueve relatos de extensión desigual²: *De santa María Madalena* (incompleto); *De santa Marta* (incompleto); *La estoria de santa María Egiçiaca*; *De santa Catalina*; *De un cavallero Pláçidas que fue después christiano e ovo nonbre Eustacio*; *La estoria del rey Guillelme*; *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infanta Florençia su fija, e del buen cavallero Esmere*; *Un muy fermoso cuento de una santa enperatrís que ovo en Roma e de su castidat*; y *Un noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatrís Sevilla su mugier*.

Todos los relatos del ms. h-I-13 son traducciones de textos franceses de diversa procedencia y presentan similares proyectos argumentales: se produce una separación del entorno familiar que obliga a emprender un viaje de purificación, al final del cual aguarda la santidad o la recuperación de la identidad perdida, pero ya con una nueva dimensión humana surgida de la perfección adquirida tras superar toda clase de peligros en la ruta iniciática. Genéricamente, las primeras cinco historias son vidas de santos, mientras que las últimas cuatro son *romances*³.

El códice no es una colección heterogénea de relatos. Por el contrario, es una antología altamente organizada de historias reunidas y, probablemente, también traducidas según una clara voluntad ordenadora, que se manifiesta en una progresión en el manuscrito desde las vidas de santos hacia los *romances*. En este carácter de recopilación radica el principal interés del manuscrito, que conduce a estudiar los relatos no como textos exentos sino como partes de una unidad.

Entre las múltiples conexiones que pueden establecerse entre los relatos del ms. h-I-13, las últimas tres historias comparten el tema de la mujer calumniada, que gozó de popularidad en diferentes versiones durante la Edad Media. De ellos, el octavo relato incluido en este códice entre los folios 99v y 124r (*Una santa enperatrís*) sobresale por la confluencia pronunciada entre elementos caballerescos y hagiográficos. Por el lugar en que se encuentra copiado pertenece al grupo de los *romances* secularizados pero, sin embargo, concentra multitud de motivos religiosos propios de las vidas de santos.

Esta confluencia de formas y motivos es tan notable que se percibe incluso en un primer resumen de la historia: una emperatriz de Roma, que se destaca por su comportamiento cristiano virtuoso, es acusada falsamente de adulterio por su cuñado, enamorado de ella. Es desterrada de la corte y, tras múltiples peripecias y peligros que comprometen seriamente su castidad en numerosas ocasiones, es salvada por la Virgen María y se revela finalmente su inocencia. Ella, sin embargo, y a pesar de los ruegos de su marido, el emperador de Roma, no regresa a su lado sino que se entrega a la vida religiosa ingresando en un convento.

Cualquier acercamiento a las características de la traducción durante la Edad Media debe sustentarse en una noción de la traducción como fenómeno histórico, ya que esta práctica se define por una serie de condiciones y circunstancias de época (Joaquín Rubio Tobar, 1997: 203). Estos factores, que funcionan a manera de marco de posibilidad de la traducción como procedimiento, remiten tanto al ámbito de producción como al de recepción de una obra literaria.

La variación del público, del sentido y las intenciones de una obra traducida sin dudas transforman los textos, resultando afectados múltiples niveles: estilístico, formal, ideológico, etc. En este sentido, las traducciones recrean los originales y conforman una historia diferente. En palabras de Margherita Morreale (1959: 16):

De una traducción a otra varían la distancia entre la lengua original y la receptora, el género y estilo de las obras que han de verterse, la habilidad de los traductores, su propósito, el público al cual se dirigen.

El proceso creativo implícito en esta consideración de la traducción resulta fundamental en la conformación y desarrollo de la prosa novelesca en la Edad Media. Mijail Bajtin (1991: 193) lo establece claramente:

La prosa novelesca europea nace y se desarrolla en el proceso de traducción libre (remodeladora) de las obras ajenas... La conciencia

lingüística de los creadores de la novela en prosa era plenamente descentralizada y relativizada. Vagaba libremente entre los lenguajes en busca de materiales, separando con facilidad el material de cualquier lenguaje (en el círculo de los accesibles), y uniéndolo al lenguaje y universo "propios".

Todos los relatos que integran el ms. h-I-13, y particularmente *Una santa enperatrís*, constituyen un valioso objeto de análisis para indagar las huellas de los valores literarios, culturales e ideológicos imperantes en la Castilla del siglo XIV, como traducciones donde se manifiesta en forma privilegiada el proceso de desarrollo de la prosa novelesca hispánica.

Según las características generales de la traducción medieval, *Una santa enperatrís* puede considerarse una traducción bastante fiel a su fuente: un poema narrativo francés compuesto por Gautier de Coincy en el primer cuarto del s. XIII ("De l'empeeris qui garda sa chasteté contre mout de temptations", parte de *Miracles de Nostre Dame*, 1966). Esta apreciación es compartida por los principales y más recientes estudios del relato en prosa, ya que no se perciben cambios significativos entre ambas versiones⁴.

Existen dudas, sin embargo, acerca de si el poema de Gautier es la fuente directa de *Una santa enperatrís*, ya que al comienzo del relato una traducción amplificada del original menciona una posible versión gallega de la historia:

*Un bel miracle weil retraire
Et en rommans de latin traire.*

(vv. 21-22)

*E d'esto vos quiero retraer fermosos miraglos, así como de latin fue
trasladado en françes, e de françes en gallego.*

(fol. 99d)⁵

No hay ningún rastro, hasta el momento, de esta traducción intermedia al gallego; y la similitud entre el poema francés y el relato español en prosa es, por otra parte, muy pronunciada⁶. Además, como señala Garribba (2000: 15), la frase del exordio no afirma que la versión castellana procede necesariamente de la gallega, sino únicamente que la gallega proviene de la francesa. La versión gallega puede haber existido, y no tenemos por qué dudar de la afirmación inicial del narrador, pero no existe una indicación expresa acerca de su empleo en esta versión hispánica. El narrador señala

simplemente una variedad de traducciones, que podría atestiguar la importancia de la historia y autorizar de algún modo su propio trabajo de traducción, sin implicar una alusión directa de su fuente.

El análisis de la relación entre un relato y su fuente resulta sumamente productivo para ejemplificar la especificidad de una traducción medieval y, a la vez, evaluar los alcances de este verdadero trabajo creativo de apropiación de una fuente determinada. Mi intención en este trabajo no es efectuar un análisis basado en el cotejo detallado, simplemente enumerativo de similitudes y diferencias, sino centrarme en algunos casos ilustrativos, como procedimientos que forman parte en este caso de un proceso más general de compilación de un manuscrito medieval. Mi finalidad es considerar a *Una santa enperatris* como un relato que integra un código elaborado con claros criterios en mente, indagando en la singularidad de las prácticas de la traducción medieval como paso previo a la tarea de compilación. Bajo esta intención subyace la necesidad de comprender los textos literarios a partir de una visión más amplia sobre la producción intelectual, así como las razones de la difusión, recepción y transformación de muchos textos.

En su estudio de las posibles fuentes de *Otas de Roma*, el séptimo relato del ms. h-I-13, Roger Walker (1980: 240) señala las diferencias que pueden observarse en general entre las versiones en verso y en prosa de una misma historia. Según su análisis, el poeta apela primariamente a los sentidos y emociones más que al intelecto, buscando movilizar a su audiencia antes que instruirla; el prosificador, en cambio, cuenta la misma historia pero por diferentes razones y a un público distinto, apelando mucho más al intelecto que a las sensaciones y emociones, recortando lo poético, retórico y dramático de su modelo para privilegiar la coherencia narrativa y focalizar el elemento didáctico de lo narrado.

Todoprosocedoproficación conlleva alteraciones típicas relacionadas en forma directa con el pasaje del verso a la prosa, alteraciones que explican en gran medida los cambios que pueden percibirse entre el poema de Gautier y su traducción hispánica. La comparación entre el poema francés y la versión española en prosa revela, según se ha indicado con anterioridad, una gran fidelidad en el paso de una lengua a otra, pero asimismo deja ver técnicas prosificatorias usuales en la época, atribuidas éstas al propio traductor o posiblemente a una instancia previa al pasaje de una lengua a otra.

La extensión del poema (que posee 3.980 versos) se ha reducido de manera considerable en la versión en prosa, sin omitirse episodios o personajes relevantes para la historia, debido a que la abreviación de la fuente poética se ha llevado a cabo mediante la reducción de detalles poéticos que no alteran lo esencial de la narración.

Es particularmente significativa la abreviación de numerosos detalles poéticos, adornos retóricos y extensas descripciones como forma de comprimir el original sin alterar su sentido. Las más llamativas son las reducciones de descripciones que podrían considerarse demasiado ligadas a lo físico. Ya en la descripción inicial de la protagonista, fundamental recurso de presentación, la versión en prosa resume con brevedad los detalles poéticos acerca de la belleza de la emperatriz:

*L'Empereriz la damoisele
Par defors su plesanz et bele
De cors, de braz, de mains, de viz
Et se par dedenz vos devis
La biauté de la bele dame,
Plus que de cors fu bele dame*

(vv. 49-54)

... mas si ferosa era de fuera muy más ferosa era de dentro...

(fol. 100a)

Esta tendencia a la abreviación en las descripciones relacionadas con la belleza femenina se reitera en cada una de las ocasiones en que el poema francés describe a la emperatriz, ya sea en boca del narrador como en el ejemplo anterior o en el discurso de alguno de los personajes, como el siguiente de su cuñado:

*Respon: Dame, n'est pas mervuille
Se ma face clere et vermoille
Est devemie pale et tainte,
Vostre face a la moie estainte
Vostre cler vis lou mien efface,
Vostre biau cors, vo bele face,
Vostre valors, vostre granz pris
De vostre amor m'ont tot espris,
Que ne puis vivre ne durer.*

(vv. 289-297)

Señora, non es maravilla si yo só negro e amarillo, ca tan gran coita me da el vuestro amor e el vuestro fermoso paresçer; a que yo nunca vi par; que la non puedo sofrir nin endurar...

(fol. 101d)

Obviamente la técnica de resumen en la descripción de la belleza femenina, con la omisión de detalles poéticos, no responde simplemente a la eliminación de ampliaciones retóricas propias del verso con la intención de abreviar su fuente, pues en este caso la atenuación de elementos concretos ligados a la voluptuosidad de la belleza femenina resulta evidente. Esta característica es identificada por Garribba (2000: 27) como una tendencia general a poner en acto una censura de carácter religioso.

La censura religiosa que puede reconocerse en la tarea de prosificación al comparar *Una santa enperatris* con el poema de Gautier también se observa como un rasgo que se repite, en mayor o en menor medida, en el resto de los relatos que componen el ms. h-I-13. El compilador del códice, quien probablemente tradujo los textos con la idea previa de su ordenamiento particular, imprimió en su tarea general una orientación ideológica específica más allá del trabajo particular realizado en la recreación de cada uno de los relatos.

El carácter ejemplar que sin dudas presenta el ms. h-I-13 en su conjunto, y que se manifiesta por ejemplo en un continuo comentario didáctico-moralizante en la voz del narrador⁷, permite el acercamiento a la figura de un compilador que expresa un ideal propio de la literatura moral de este período a través de su acto de censura religiosa: la moderación como virtud específica del gesto, incluido el de la escritura⁸.

El traductor-compilador de este códice castellano del siglo XIV, obviamente interesado en testimoniar la santidad femenina de nueve mujeres piadosas, traduce y ordena los relatos donde actúan estas heroínas con un criterio unitario que puede percibirse en su selección de fuentes y en su manera de adaptarlas.

En *Una santa enperatris*, ejemplo de un trabajo de traducción inscripto en una tarea compilatoria que lo precede, tanto las omisiones del poema original como los agregados o cambios de orden responden a un verdadero trabajo de adaptación que proviene de un enfoque global que trasciende la propia historia.

Notas

- 1 John Maier y Thomas Spaccarelli (1982: 19), los principales estudiosos de este códice como una coherente e intencionada antología medieval, señalan en la descripción más completa del manuscrito llevada a cabo hasta ahora que la escritura conforma la letra cursiva de mediados del siglo XIV.
- 2 El orden de los textos en el manuscrito adopta, según Leonardo Romero Tobar (1985: 46), un criterio externo, a través de una extensión progresivamente creciente, que se corresponde con una gradación dosificada entre los primeros relatos, ortodoxamente hagiográficos, y los últimos, característicos de la narración caballeresca.
- 3 Alan Deyermund (1975: 233) define al *romance* como la forma dominante de la ficción medieval, una historia de aventuras integrada por combates, amor, búsquedas, separaciones y reencuentros, viajes o alguna combinación de estos elementos.
- 4 Anita Benaim de Lasry (1982: 68) resume que, en líneas generales, la versión hispánica traslada el sentido del modelo apropiadamente. Leonardo Romero Tobar (1986: 9) indica que la analogía estructural y verbal que existe entre el poema francés y la prosa castellana es estrechísima. Aviva Garribba (2000: 14) señala, por su parte, que la comparación de los dos textos muestra cómo el traductor siguió de cerca el poema, sin omitir partes relevantes y sin añadirlas o trasponer episodios.
- 5 Cito por mi propia transcripción del texto, conservado en el Ms. Esc. h-I-13, del que estoy preparando una edición crítica completa. En las siguientes citas me limitaré a indicar folio y columna.
- 6 El primer editor del texto, Adolf Mussafia (1866: 501) ya consideraba que, dada la estrecha relación entre el texto francés y el español, una versión intermedia al gallego sólo podría haber sido totalmente fiel al poema de Gautier.
- 7 En el caso particular de *Una santa enperatris*, mediante el examen de la voz del narrador puede atisbarse una poética recitativa del traductor-autor que guía al lector a través del mundo de la ficción para que pueda sacar el mejor provecho, aprendiendo y deleitándose a la vez, según señala Garribba (2000: 46). Estas consideraciones pueden aplicarse al códice concebido como una unidad en la figura del traductor-compilador.
- 8 Jean-Claude Schmitt (1990: 142) concluye, a partir del análisis de numerosos testimonios, que las diferentes corrientes de la literatura moral medieval consideraban que en la noción de "modestia" residía la auténtica virtud del gesto ideal, como una expresión de la armonía interior.

Referencias bibliográficas

- BAJTIN, Mijail, 1991.
Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.
- BENAIM DE LASRY, Anita, 1982.
"Carlos Maynes" and "La enperatris de Roma": Critical edition and Study of Two Medieval Spanish Romances. Newark: Delaware-Juan de la Cuesta.
- DEYERMOND, Alan, 1975.
 "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature, *HR*, 43: 231-259.

-
- GARRIBBA, Aviva, 2000.
"La voz del narrador en el *Cuento de la santa emperatriz*", en *Revista de poética medieval*, 4: 11-49.
- GAUTIER DE COINCY, 1966.
Les Miracles de Nostre Dame. Ed. V. Frederic Koenig. Genève: Droz, t. III.
- MAIER, John y Thomas SPACCARELLI, 1982.
"Ms. Escorialense h-1-13: Approaches to a Medieval Anthology", *La Corónica*, 11: 18-30.
- MORREALE, Margherita, 1959.
Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español. Madrid: Real Academia Española.
- MUSSAFIA, Adolf, 1866.
"Ein altispanische Prosadarstellung der Crescentia-sage", *Sitzunmberichte der K. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 53: 499-563.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, 1985.
"La prosa narrativa religiosa", *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vo. IX, tomo I, fasc. 4: 44-53.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, 1986.
"Fermoso cuento de una enperatriz que ovo en Roma: entre hagiografía y relato caballeresco", en *Formas breves del relato*. Zaragoza: Casa de Velázquez-Univ. de Zaragoza, pp. 7-18.
- RUBIO TOBAR, Joaquín, 1997.
"Algunas características de las traducciones medievales", *Revista de Literatura Medieval*, IX: 197-243.
- SCHMITT, Jean-Claude, 1990.
"La moral de los gestos", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Comp. J. Le Goff. Madrid: Taurus, pp. 129-146.
- WALKER, Roger, 1980.
"From french verse to spanish prose: *La Chanson de Florence de Rome* and *El Cuento del Enperador Otas de Roma*", *Medium Aevum*, XLIX, 2: 230-24

RECIBO EN DONACION
DIRECCION DE BIBLIOTECAS
P. E. Y L. U. B. A.

DONADO POR: Elena Blarduni
EXPTE. N°: 516 FECHA: 24/08/08
DESTINO: D. de B.

732



Este libro se terminó de imprimir
en junio de 2008 en
DOCUPRINT S.A Rivadavia 701 (C1002AAF)
Buenos Aires, Argentina